

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ISABELLE BEGUETTO HONÓRIO

**INSURGÊNCIA CAMPONESA E DIREITO: UMA APROXIMAÇÃO A PARTIR DE  
“DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” DE GLAUBER ROCHA**

CURITIBA

2016

ISABELLE BEGUETTO HONÓRIO

**INSURGÊNCIA CAMPONESA E DIREITO: UMA APROXIMAÇÃO A PARTIR DE  
“DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” DE GLAUBER ROCHA**

Monografia apresentada como requisito parcial à  
obtenção do grau de Bacharela no curso de  
Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas  
da Universidade Federal do Paraná.

Prof. Ricardo Prestes Pazello

CURITIBA

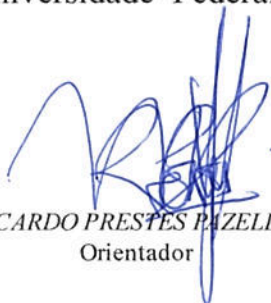
2016

## TERMO DE APROVAÇÃO

ISABELLE BEGUETTO HONORIO

**INSURGÊNCIA CAMPONESA E O DIREITO: UMA  
APROXIMAÇÃO A PARTIR DE "DEUS E O DIABO NA TERRA  
DO SOL" DE GLAUBER ROCHA**

Monografia aprovada como requisito parcial para obtenção de Graduação no Curso de Direito, da Faculdade de Direito, Setor de Ciências jurídicas da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:



RICARDO PRESTES PAZELLO  
Orientador

Coorientador



CELSO LUIZ LUDWIG  
Primeiro Membro



KATYA REGINA ISAGUIRRE TORRES - Direito  
Público  
Segundo Membro

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho segue uma linha própria que levo na minha vida pessoal: agarrar tudo que venha do coração e rejeitar o resto. Se foi possível escrevê-lo, isso não se deve ao curso de Direito em si, muito pelo contrário, nasce de uma tentativa desesperada de fuga de sua estrutura tecnicista e hierarquizada. Da mesma forma que a temática, busco tirar da árida lógica jurídica a possibilidade de renovação, fazer brotar de seu solo alguma faísca de esperança de mudança.

Mas não foram só dores que preencheram esses anos, agradeço pelas (poucas, mas verdadeiras) amizades feitas por detrás das colunas do prédio histórico, tanto as mais presentes quanto aquelas que seguiram por rumos diferentes, todas foram essenciais pra me tornar a pessoa que sou hoje. Minha mais sincera gratidão por ter compartilhado momentos com cada uma delas.

Como não poderia deixar de ser, nomeio alguns amigos mais próximos, especialmente: Anninha, pela crença verdadeira na bondade das pessoas, por fazer parte de um seletto grupo de pessoas que sinceramente se importam (sua imensa capacidade de sentir me cativa e inspira), por notar minhas angústias quando ninguém mais percebeu, isso foi fundamental para me manter em pé; Pedro, pela sua tranquilidade firmar-se como oásis de paz em meio aos desesperos acadêmicos, pela inestimável ajuda para que esta pesquisa tenha sido concluída, por estar sempre presente quando duvidei de mim mesma e pelo senso de humor peculiar e alguma falta de tato para expressões faciais; e Aukai, por quem nutro imensa admiração intelectual, pela paciência infinita e ouvidos atentos para todos os meus queixumes, pelos anos de encontros, pela presença certa na escadaria da faculdade, pela pontualidade. Espero que possa levá-los para toda a vida.

À Dani, minha amiga mais autêntica, pela parceria e amizade desde os balanços do Medianeira, pela confiança e presença, por ser exemplo de determinação, por me lembrar sempre de que somos capazes e fortes, pelas escolhas corajosas que me certificam da vivacidade da luta das mulheres.

Aos amigos feitos pelas ruas, em encontros mais antigos ou mais recentes, em Curitiba ou fora dela, pelo companheirismo, pelas alegrias compartilhadas e pela inspiração para trilhar outros caminhos. Vocês são exemplos de força para a mulher que eu espero me tornar um dia.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional mesmo nas decisões mais controversas, pelo carinho e pela dedicação, por compartilharem minhas inquietações mesmo quando não lhes eram compreensíveis, pelo amor de proporções oceânicas, a quem pude confiar minhas angústias, desde as menores e mais superficiais até aquelas urgentes e paralisantes. Agradeço, principalmente, ao meu pai, pelas leituras: que, assim como Ariadne, emprestou-me novelo para que não me perdesse pelo labirinto da vida; à minha mãe, pelas cantigas: que, tal qual alecrim, conserva radiante sua alegria mesmo nos momentos mais dolorosos.

À Família, àqueles que, presentes ou ausentes, ajudaram a desbastar os caminhos de Tijucas ou do Prado Velho para tornar menos vacilantes todos os meus passos.

Aos amores, por me lembrarem de jamais deixar o coração endurecer demais.

Aos mestres que tive pela vida e de quem lembro com carinho, por não abandonarem suas paixões.

Ao meu orientador, Pazello, por ter aceitado colaborar com este trabalho apesar de conhecer os desafios para uma pesquisa rebelde aos moldes acadêmicos tradicionais.

À banca examinadora, por trazer contribuições para o debate.

A todos aqueles que contribuíram para que este texto tenha sido concluído, seja com indicações de leitura, com uma conversa, com um café, com encorajamentos, com amparo - ainda que virtual - nos momentos em que fraquejei.

A todos que resistem, pela obstinação.

Também a nós cabe resistir a esse sistema que nos tritura a alma.

Assim como a holotúria de Szymborska, que, diante do abismo, opta bravamente por se desfazer de parte do seu ser, também eu neste momento divido minha caminhada e levemente me despeço dessa parte já desgastada da minha trajetória. Crio, aqui, uma ruptura alegre de quem sabe que salvou a melhor parte de seu ser e abandonou o que já estava desgastado. Um lembrete que carrego na pele para *não morrer demais*. Que este texto sirva de memória dessa ruptura, daquelas coisas que resgatamos em certos momentos (seja aperto, ou desespero, ou dúvida) para não esquecer jamais das dores.

*“O sertão é do tamanho do mundo”*

(João Guimarães Rosa)

## RESUMO

A partir do filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha, o presente trabalho propõe-se a discutir a construção estereotipada de seu protagonista, Manuel, para, em seguida, resgatar o papel das Ligas Camponesas como principal movimento de luta pela reforma agrária no Brasil durante a década de 1960. Para tanto, foca em dois elementos: a fome e a violência. Retoma as propostas do movimento cinematográfico da época de sua realização e o manifesto “Estética da Fome”. Por fim, associam-se esses dois pólos às contribuições críticas do direito insurgente com vistas à articulação entre uma perspectiva reformista ou revolucionária da sociedade.

Palavras-chave: Deus e o diabo na terra do sol – Sertão – Ligas Camponesas – Direito à terra – Direito Insurgente

## **ABSTRACT**

Based on the analysis of “Black god, White devil”, by Glauber Rocha, the present paper aims to discuss the social imagination around its main character, Manuel, so that it is possible to promote the historical recovery of the Peasant Leagues, Brazil’s most prominent land rights movement in the 1960s. Therefore, focuses on two elements: hunger and violence. It recovers the objectives of the movement Cinema Novo and the manifesto “Aesthetics of Hunger”. Finally, these two poles are associated to the critical contributions of insurgent law in order to articulate both a reformist and a revolutionary perspectives of society.

Keywords: Black god, White devil – Sertão – Peasant Leagues – Land rights – Insurgent Law



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2. “O SERTÃO VAI VIRAR MAR”: A INSURGÊNCIA POPULAR NO CINEMA NOVO .....</b>	<b>12</b>
2.1 INTRODUÇÃO À PROPOSTA DO CINEMA NOVO .....	12
2.2 A INCOMUNICABILIDADE DA FOME E O PAPEL DA VIOLÊNCIA: A CENTRALIDADE DO PROJETO ESTÉTICO DE GLAUBER ROCHA.....	17
2.3. MULTIPLICIDADE DE RESISTÊNCIA E SENTIDOS DE LIBERTAÇÃO: A INJUSTIÇA COMO PRINCÍPIO DE REVOLTA EM “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” .....	22
<b>3. “O SERTÃO ESTÁ EM TODA PARTE”: A CONSTRUÇÃO DO SERTÃO NO IMAGINÁRIO BRASILEIRO .....</b>	<b>28</b>
<b>4. “MAIS FORTES SÃO OS PODERES DO POVO”: UMA PERCEPÇÃO DA PROBLEMÁTICA DA LUTA PELA TERRA E SEU VIÉS POPULAR NO CAMPO JURÍDICO .....</b>	<b>37</b>
4.1 AS LIGAS CAMPONESAS NO NORDESTE .....	37
4.2 A REVOLTA COMO MOTOR DO DIREITO: A TEORIA DO DIREITO INSURGENTE	42
4.3. AS PRÁTICAS INSURGENTES EM “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” .....	48
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>54</b>

## 1. INTRODUÇÃO

João Cabral de Melo Neto, em seu célebre relato “Morte e vida severina”, apresenta-nos a figura de Severino:

E se somos Severinos  
iguais em tudo na vida,  
morremos de morte igual,  
mesma morte severina:  
que é a morte de que se morre  
de velhice antes dos trinta,  
de emboscada antes dos vinte,  
de fome um pouco por dia  
(de fraqueza e de doença  
é que a morte severina  
ataca em qualquer idade,  
e até gente não nascida).<sup>1</sup>

Firma-se como central o aspecto da morte transitando entre dois pólos: a fome, ou a doença como sua consequência, e a violência. A partir dessa constatação, o poeta pernambucano continua:

Somos muitos Severinos  
iguais em tudo e na sina:  
a de abrandar estas pedras  
suando-se muito em cima,  
a de tentar despertar  
terra sempre mais extinta,  
a de querer arrancar  
algum roçado da cinza.<sup>2</sup>

Fome e terra associam-se na crueza da exclusão. Quando entendido o quadro agrário brasileiro pautado pela concentração de terra, agrava-se a condição de miséria e impõe-se a necessidade de resistir.

A marcha de Severino guarda semelhanças com a trajetória de Manuel e Rosa em “Deus e o diabo na terra do sol”. Assim, tomamos a síntese de João Cabral como orientação sistêmica, de modo que a temática circundante do presente texto alterna-se entre esses dois centros e apresenta diferentes leituras sobre esses fenômenos.

---

<sup>1</sup> MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p.50.

<sup>2</sup> Idem.

Com isso, fica clara a metodologia utilizada: inicia-se com a apresentação do filme “Deus e o diabo na terra do sol” e sua realidade circundante (daí a necessidade de discorrer sobre a realidade cinemanovista e o papel de Glauber Rocha) para, em seguida, operar desconstrução radical do seu protagonista, Manuel - sujeito apresentado com o papel de sintetizar a brasilidade. Essa é a finalidade precípua da articulação do segundo capítulo. Para tanto, retoma-se o papel do “sertão” na cultura brasileira, destacando-se a sua construção alienada e pouco realista, marcada pelo sentido de contrariedade com a “civilização”. Nesse sentido, a análise do sujeito é indissociável de sua relação com a terra, sendo, ambos, considerados arredios aos desmandos do capital (daí a possibilidade de vinculação do sertão como lugar por excelência da revolução).

Tais construções apenas reafirmam o papel do Nordeste como lugar atrasado, retratado somente por meio de figuras alegóricas e paternalistas. Nesse sentido também se preocupou metodologicamente esta pesquisa, que, ao utilizar apenas teóricos nordestinos para operar análise de seus agentes, reconheceu seu papel de mero interlocutor e jamais de protagonista na construção ou ressignificação de seu sentido.

Assim, estabelece-se a continuidade para a temática dos sujeitos sociais concretos: se é preciso refutar tal imaginário baseado em exclusão e apartado da realidade local, importa retomar a história da região Nordeste e centralizá-la. Quando desvinculado o sertanejo da paisagem, resta a luta pela terra.

Então, a partir das cinzas desse sujeito mal-representado, pode-se construir verdadeiramente um novo modelo de luta baseado na experiência daquele momento histórico: as Ligas Camponesas, cuja máxima era “reforma agrária na lei ou na marra”. Aí, toma forma a análise das estratégias de luta adotadas pelos próprios agentes marginalizados.

Ao entender essa metodologia, jamais se poderia aceitar uma noção impositiva de direito. Para tanto, adota-se a teoria do direito insurgente, a única capaz de articular satisfatoriamente o protagonismo dos movimentos sociais do campo e a complexidade de suas lutas.

Apresenta-se a dualidade do sentido de direito na articulação popular: se por um lado mostra-se inócuo, perpetuador de injustiças, garantidor da propriedade privada; por outro, insurgente, ressignifica-se na práxis dos movimentos sociais,

como um uso provisório voltado à construção da possibilidade de ruptura revolucionária.

A partir dessa constatação, revisita-se a fuga de Rosa e Manuel, sertanejos que rememoram práticas exemplares de resistência no sertão a fim de buscar momentos em que são identificáveis práticas jurídicas insurgentes. Enfim, reivindica-se a construção de um direito, também, fugitivo.

## **2. “O SERTÃO VAI VIRAR MAR”: A INSURGÊNCIA POPULAR NO CINEMA NOVO**

Inicia-se apresentando o Movimento do Cinema Novo e sua proposta principal: transpor a realidade para as telas. Para tanto, utilizando textos teóricos produzidos por Glauber Rocha, bem como por estudiosos de cinema, situa-se a questão da Estética da Fome e a ruptura com o colonialismo no cinema para, então, demonstrar a importância da insurgência popular na tentativa de produção de um cinema brasileiro.

Destaque-se a impossibilidade, pela extensão do trabalho, de aprofundar a formação desse movimento estético, de modo que a breve exposição do primeiro item visa a garantir ao leitor suporte de conhecimentos básicos e amplos, bem como delinear intenções comuns aos idealizadores cinemanovistas a fim de garantir base sólida para a compreensão do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, sob análise no último tópico deste capítulo. Além disso, busca-se inserir a visão política de Glauber Rocha, um de seus expoentes e idealizador das obras estudadas neste texto através da explanação de seu mais famoso manifesto, “A estética da fome”.

Deste modo, adverte-se que não há pretensão totalizante de assimilar o que de fato foi o Cinema Novo ou de apreender toda a complexidade do pensamento glauberiano. Recortes, a partir daí, são necessários sob prejuízo de perder objetividade na análise pretendida. Não é possível, pela amplitude e profundidade das discussões desencadeadas, abordá-las plenamente, portanto, este texto reivindica-se como instrumento introdutório da sua temática.

### **2.1 INTRODUÇÃO À PROPOSTA DO CINEMA NOVO**

Entre a segunda metade da década de 1950 e os primeiros anos da década de 1960, identifica-se, no Brasil, uma geração de cineastas com marca autoral própria e a intenção de fundar um novo movimento cinematográfico, marcado especialmente pela mirada diferenciada das questões sociais. Intentava-se desnudar as desigualdades sociais, tanto no campo quanto na cidade, e mostrar de forma realista a condição de miserabilidade a que estavam submetidas as classes baixas.

O Cinema Novo figura entre os mais influentes movimentos cinematográficos mundiais. Como a maior parte das “novas ondas” cinematográficas, não há

consenso sobre seu marco inicial. Todavia, quando nomeado, diz-se que tem seu gérmen em 1952 e estabelece-se, para fins didáticos, o filme “Rio, 40 Graus” (1955) como primeiro filme representativo da sua proposta. O movimento consolidou-se na década de 1960, período de ebulição política e cultural na história do Brasil.<sup>3</sup>

Formado por uma jovem geração de cineastas, seu principal objetivo seria a fuga de um cinema comercial, excessivamente hollywoodiano e vinculado às classes dominantes. Liberdade à criatividade seria o mantra.<sup>4</sup>

Propunha, ainda, fundar um novo cinema brasileiro, comprometido com um *ideal* revolucionário de mundo, capaz de oxigenar a enfadonha estética cinematográfica pretérita e inaugurar uma nova linguagem cinematográfica, crítica da realidade de opressão vivida pelo povo latino-americano. Visava a também denunciar os conflitos sociais em busca da superação do modelo subserviente vigente através da reconexão com o público.

Popularizou-se com o bordão: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, mostrando a realidade do país para o povo de forma direta (flertando com o documental), seus dilemas e sua realidade e rompendo com o modelo narrativo pré-estabelecido.<sup>5</sup>

Estabeleceu-se como símbolo de ruptura estética e temática com tudo o que estava sendo produzido no país até o momento. Existiam, à época, dois grandes pólos cinematográficos, sendo eles: a Vera Cruz (companhia especializada em dramas, realizava filmes mais requintados e caros, buscando emular o cinema hollywoodiano) e a Atlântida (famosa por suas chanchadas, filmes mais populares, mas ainda de cara produção). Assim, incluía-se a proposta de democratizar a produção cinematográfica, reduzindo custos.<sup>6</sup>

Havia, agora, uma nova interpretação do Brasil, marcada pela forte consciência cinemanovista de seu papel histórico transformador, fator indissociável da forma artística escolhida para tal fim: um novo modo de fazer cinema.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 1.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<sup>4</sup> Não à toa, Glauber Rocha defende que: “O cinema de autor é um cinema livre! Esta liberdade, fundamentalmente, é intelectual” (ROCHA, 2004, p.62)

<sup>5</sup> FAGUNDES, Vanessa de Aguiar. *El rostro de Brasil en el cine contemporáneo brasileño de 1994 a 2010*. 2014. 528 f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Programa de Doutorado em História da Arte da Universidade de Zaragoza, Zaragoza, 2014.

<sup>6</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>7</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.24

Acerca da equivalência da construção estética e da reformulação temática do Cinema Novo, Ismail Xavier, revisitando o pensamento de Glauber Rocha, escreve que: “a apreciação do estilo e do desempenho dos cineastas seria essencial para a construção de uma escola nacional, pois o filme, embora veículo de realidades e participante do complexo cultural, deveria ser examinado com rigor em termos do cinema como arte”.<sup>8</sup> Glauber Rocha avança: “‘precisamos de novas formas’ e não apenas de novos temas, embora estes sejam fundamentais na consolidação de uma cinematografia”.<sup>9</sup>

Tratava-se, portanto, de um cinema engajado, comprometido com a justiça social. A esse propósito, José Carlos Avellar aponta para o momento histórico entre finais da década de 1950 e o início da década de 1980 como o último suspiro de um verdadeiro pensamento cinematográfico, fenômeno que pôde ser percebido tanto no âmbito nacional quanto no contexto latino-americano, a partir de sua categorização de textos da “teoria do transe”, comprometidos com o cinema entre a “realidade e o sonho, entre a razão e o delírio”,<sup>10</sup> delineando um “projeto que visava desenvolver uma nova linguagem cinematográfica, movimentando-se entre uma representação e uma superação da realidade latino-americana”,<sup>11</sup> de modo que suas obras “extrapolariam o produto final, isto é, o filme em si mesmo, para se alçarem as perspectivas sobre como pensar a própria realidade subdesenvolvida, dilacerada e descontínua, tanto brasileira como latino-americana”.<sup>12</sup> A inquietude apresentava-se com tamanha intensidade que artistas poderiam perceber a si próprios como agentes necessários à mudança da ordem social, tensão entre a apresentação da realidade nas telas e a possibilidade de intervenção revolucionária.

A esse propósito, Alexandro Dantas Trindade pondera:

a emergência de um cinema que buscava tanto retratar fielmente a realidade como criar novas representações de ‘povo’ e ‘nação’ alicerçou-se na confluência de vários movimentos estéticos, políticos e intelectuais; o aspecto ambíguo envolvendo perspectivas identitárias, como o nacionalismo, e emancipadoras, como as perspectiva da revolução social, pode ser interpretado à luz daquilo que Marcelo Ridenti define como o espectro do ‘romantismo revolucionário’: um conjunto de ideias, atitudes,

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.9.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> AVELLAR apud TRINDADE, Alexandro Dantas. A emergência da ideia de "América Latina" no pensamento cinematográfico brasileiro. *Lua Nova*, São Paulo, n. 92, p. 105-143, 2014. p.116.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.

escritos literários, ideais estéticos etc., que primavam por uma utópica vontade de transformação, mas sobretudo com os olhos voltados para o passado. Movia-o a '[...] idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do 'coração do Brasil', supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista(...)'<sup>13</sup>

Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros expoentes dessa corrente cinematográfica, bebem da fonte de movimentos de vanguarda da sua época, especialmente o Neorrealismo Italiano e a *Nouvelle Vague*,<sup>14</sup> e incorporam também a proposta do *Cinéma Verité* e outras influências, em busca da fórmula de composição de um modelo estético propriamente brasileiro.

Além das inspirações cinematográficas, os idealizadores cinemanovistas apropriaram-se de elementos da cultura brasileira tanto erudita quanto popular. Ismail Xavier traça um paralelo com a história da literatura brasileira e seu status artístico no Brasil. Para Glauber Rocha,<sup>15</sup> a estrutura do Cinema Novo apoiava-se em dois pilares eruditos: tradição literária brasileira e tradição cinematográfica estrangeira. Isso se devia à crença de que o cinema nacional carecia de prestígio intelectual para se firmar como carro-chefe da arte brasileira.<sup>16</sup> Por isso, estabeleceu pontes com a herança modernista, além da incorporação de elementos populares como o cordel, a música e o teatro de seu tempo.<sup>17</sup> Tal junção intentava mostrar o Brasil profundo, forjado no real, autêntico. Para Rocha, “o que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade”.<sup>18</sup>

Deste modo, existia a crença no poder do cinema como uma ferramenta de libertação política e cultural do modelo social dominante e da linguagem artística colonizada dos grandes estúdios. Em suma, uma superação de modelos éticos e

<sup>13</sup> TRINDADE, Alexandro Dantas. A emergência da ideia de "América Latina" no pensamento cinematográfico brasileiro. p.139.

<sup>14</sup> Destaque-se que, apesar de forte, tal influência somente se consolidou durante a década de 1960, uma vez que o surgimento do Cinema Novo é anterior à proposta da *Nouvelle Vague*.

<sup>15</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

<sup>16</sup> Em sua “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, Glauber Rocha identifica em Humberto Mauro - idealizador de “Ganga bruta” (1930) - uma “prefiguração do Cinema Novo” devido ao seu compromisso em retratar um sentido verdadeiro do homem e da natureza, afastando-se de idealizações, romantizações e exageros. Para o cineasta baiano é perceptível o sentido do Cinema Novo, ainda que de modo incipiente, e permanecendo como “promessa adiada” por décadas, sendo ele: “o filme verdadeiro é o que nasce com outra linguagem porque nasce de uma crise econômica, rebelando-se contra o capitalismo”. (ROCHA, 2003, p.11-12)

<sup>17</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. p.171.

<sup>18</sup> Ibidem. p.65.



estéticos defasados, isto é, a consolidação de um cinema autoconsciente de seu papel histórico transformador.<sup>19</sup>

Rocha abraça de tal modo esse ideário revolucionário que já em seus primeiros escritos anuncia que é da própria substância do artista o seu compromisso político com um horizonte de libertação, sendo o cinema de autor a antítese do cinema comercial, vide:

A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de um autor é substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial: é situá-lo como artesão: é não-autor<sup>20</sup>

Portanto, o papel do movimento seria inseparável da sua natureza contra-hegemônica<sup>21</sup> e da força conscientizadora das massas em relação à sua própria condição de miséria. Para tanto, adotou a perspectiva de uma estética da fome, intrinsecamente violenta e catártica, como caracterizadora da sociedade colonizada.

Interessante pontuar que o objetivo fundamental dos cinemanovistas seria a construção de uma cinematografia propriamente brasileira, capaz de romper com o discurso imperialista e aliar de maneira equilibrada forma e conteúdo.<sup>22</sup> Todavia, a ruptura com o paradigma estético estrangeiro é identificada facilmente na aversão à mimetização do cinema hollywoodiano (em terras tupiniquins, produzido pela Vera Cruz) o que não se verifica na interpretação dos modelos de vanguarda estética europeia. O Cinema Novo incorporou a proposta de uma “política de autores”, típica da *nouvelle vague*, alimentando-se autofagicamente de suas próprias referências linguísticas, sem, entretanto, abster-se da construção do caráter genuinamente nacional das suas produções. Tal escolha garantiu maior receptividade do cinema nacional nos circuitos europeus ao preço de menor capilaridade em território

<sup>19</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.15.

<sup>20</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. p.36.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Rocha, em entrevista concedida a Federico de Cárdenas e a René Capriles (ROCHA, 2004, p.170), atesta que “apesar de fazer cinema voltado para a realidade social, nunca admiti nenhuma forma de demagogia estética em face de uma arte política; porque o que acontece é que existem intelectuais, escritores, artistas e cineastas que justificam uma péssima qualidade da obra artística em nome de intenção política progressista. Isso é traição que não admito porque acredito que o fenômeno político, o fenômeno social só ganham importância artística quando expressos através de uma obra de arte que esteja colocada numa perspectiva estética. Ou seja, a bela frase de Brecht que diz: ‘para novas ideias, novas formas’. Não há outra saída.”

brasileiro, angariando notoriedade somente quando alguns de seus filmes foram premiados em festivais internacionais.<sup>23</sup>

Aqui, mostra-se o problema central no alcance das obras: sua linguagem, embora capaz de reproduzir a cultura brasileira, não teve o condão inicialmente pretendido de conscientizar seu público devido à dificuldade de atingir um número significativo de espectadores nacionais.<sup>24</sup>

Com a devida bagagem histórica da carta de intencionalidades desses autores, é possível aprofundar sua proposta linguística: a estética da fome, termo cunhado em manifesto homônimo, de autoria de Glauber Rocha, sob análise no tópico seguinte.

Convém destacar, antes de aprofundar o estudo sobre o cineasta, que seu engajamento político não se apartou da realidade fervilhante da década de 1960, muito pelo contrário, Rocha dialogava com seus pares<sup>25</sup> e fez-se presente na experiência intelectual daquele momento histórico, firmando-se com lugar de destaque entre os principais teóricos e expoentes do Cinema Novo. Deste modo, justifica-se a explanação de suas teorizações e estudos.

## 2.2 A INCOMUNICABILIDADE DA FOME E O PAPEL DA VIOLÊNCIA: A CENTRALIDADE DO PROJETO ESTÉTICO DE GLAUBER ROCHA

Neste item, não será analisada a totalidade da vida de Glauber Rocha nem de sua obra. Sobre esse assunto basta dizer que realizou diversos curta-metragens no início da carreira, tendo sido “Barravento” (1962) seu primeiro longa-metragem, no qual se mostrava perceptível sua marca autoral e a escolha por temáticas vinculadas à resistência popular. Já seu segundo filme, “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), foi responsável pela sua projeção internacional. Seu terceiro filme, o também notório “Terra em Transe” (1967), estava impregnado do trauma do Golpe Militar de 1964 e fez crítica mordaz ao modelo político brasileiro, através da representação urbana de Eldorado. Por sua vez, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) retomou a narrativa de “Deus e o diabo na terra do sol”, seguindo a transformação

<sup>23</sup> SIEGA, Paula. A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. *Confluenze*, Bologna, v.1, n.1, p. 158-177, 2009. p.160.

<sup>24</sup> XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. p.9.

<sup>25</sup> VIANA, Irma. Da estética da fome a eztetyka do sonho: trajetória artístico-intelectual glauberiana. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 38., 2014, Caxambu-MG. *Anais...* São Paulo: ANPOCS, 2014. Disponível em: <ow.ly/rREE306Dch8>. Acesso em: 20 ago. 2016. p.3.

do conhecido personagem Antônio das Mortes. O restante da sua obra, apesar de gerar fascínio e manter o interesse artístico por seu realizador, não é relevante para o desenvolvimento de nossa temática pela alteração substancial na visão do artista e das condições históricas em que foi concebida, portanto não será mencionado.

Nesse sentido, convém repisar que a presente análise não busca linearidade histórica, mas a escolha pontual de fatos conforme sua relevância temática.

Acredita-se que a explicação desse conjunto discursivo forneça bagagem suficiente ao leitor para entender os fundamentos éticos e estéticos do artista em tela.

O manifesto “Estética da Fome” (1965) foi apresentado em Gênova, Itália, durante a “Resenha do Cinema Latino-Americano”,<sup>26</sup> evento centrado na discussão “O Paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo”.<sup>27</sup> No mesmo ano, teve sua primeira publicação no Brasil, à qual se seguiram diversas outras com algumas modificações de conteúdo. Toma-se por base a versão publicada em “A Revolução do Cinema Novo”, sob o nome “Eztetyka da Fome 65”.<sup>28</sup> O texto, que se firmou como documento central do pensamento cinematográfico brasileiro da época, proclamava diretrizes e princípios para o Cinema Novo a partir de reflexões sobre a conjuntura política, social e cultural do país.

O manifesto transita entre dois pólos centrais e comunicáveis: a identificação de uma cultura brasileira, oriunda de sua formação sócio-histórica e a ruptura com o colonialismo do cinema latino-americano. Para tanto, busca situar o artista do terceiro mundo em face das potências colonizadoras.<sup>29</sup>

Rocha estrutura seu discurso na oposição entre latino e civilizado e sua argumentação assinala a diferença entre esses opostos na fome e na violência, sendo esta consequência e possibilidade de superação daquela.

---

<sup>26</sup> Conforme aponta Paula Siege (2009), a apresentação do texto foi um divisor de águas na recepção da obra cinematográfica brasileira no exterior. Foca-se nas expectativas e nos efeitos do destinatário da mensagem de Rocha e reconhece seu impacto na crítica cinematográfica italiana. Com a apresentação da sua tese, as obras começam a ser percebidas como integrantes de um movimento coeso, politicamente engajado e de forte discurso anti-imperialista, focado na representação de uma cultura nacional.

<sup>27</sup> CASSINS, Fahya Kury. A violência da fome e da câmera: Glauber Rocha e deus e o diabo na terra do sol. In: SIMPÓSIO DE HISTÓRIA CULTURAL, 6, 2012, Teresina. *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural*. Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar. São Paulo: GT Nacional de História Cultural da ANPUH, 2012. Disponível em: <<http://ow.ly/2UuG306Dbsn>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

<sup>28</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*.

<sup>29</sup> Tal intenção é admitida pelo próprio autor na ocasião da apresentação de outro manifesto (*Eztetyka do Sonho*), em Congresso em Colúmbia no ano de 1971, momento no qual reavalia alguns de seus posicionamentos acerca da relação entre arte e revolução. (ROCHA, 2004, p.248)

Sobre essa relação, Rocha enuncia:

enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.<sup>30</sup>

Convém esclarecer que o centro da discussão do evento de Gênova era a questão da produção artística do Terceiro Mundo, tema que Rocha esforça-se para abarcar a partir da compatibilidade estética construída em oposição ao modelo cultural colonizador. Todavia, desenvolve-o em caráter de oposição aos países centrais do capitalismo, ou seja, capitalismo central *versus* capitalismo periférico, colonos *versus* colonizados (nos termos de Fanon),<sup>31</sup> ou civilizados *versus* latinos (no vernáculo de Rocha). Trata-se de um recurso discursivo que permite unir realidades distintas sob o mesmo signo linguístico sem abarcar, necessariamente, o escopo identitário do artista que, em certos momentos, celebra a união do povo latino-americano<sup>32</sup> e, em outros, reforça a necessidade de um nacionalismo no cinema.<sup>33</sup> Esse movimento pendular de auto-identificação deve ser lembrado, apesar de não ser possível exprimir em si mesmo um aspecto contraditório de sua postura, denota, antes, um sentido de complementaridade com a sua proposta. Busca-se apenas destacar a dualidade da sua expressão, não identificá-la a partir de aspectos excludentes. Paula Siega,<sup>34</sup> que identifica em Josué de Castro (com “Geografia da fome”) e em Frantz Fanon (autor de “Os condenados da terra”) influências para o manifesto glauberiano, percebe no cineasta uma possibilidade de síntese para o pensamento desses sociólogos:

Glauber situa-se, como Fanon, no bloco dos ‘colonizados’ mas dirige seu discurso, como Josué de Castro, a um público dito ‘ocidental’. Mantendo a tensão entre ‘nós’ e ‘eles’, pólos do discurso colonial, o cineasta nega,

<sup>30</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. p.63.

<sup>31</sup> FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. p.26.

<sup>32</sup> Alexandro Dantas Trindade (2014, p.106) conclui que “daquele diálogo nasceu um conjunto de representações que focaram o Brasil num contexto ‘latino-americano’, explorando-o a partir de conceitos como ‘subdesenvolvimento’, ‘terceiro-mundismo’ ou ‘dependência’ que se traduziram, no caso do cinema e da crítica cinematográfica, em roteiros documentais e ficcionais, imagens da realidade, visões utópicas e distópicas.”

<sup>33</sup> “Sem a ideia de nacionalismo não se pode falar de revolução no cinema, nem em outras áreas da cultura. No manifesto *Estética da Fome*, o aspecto fundamental é a mudança dos colonizadores na América Latina” VASCONCELLOS, Gilberto F. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: SENAC, 2001. p.9.

<sup>34</sup> SIEGA, Paula. A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. p.168-169.

todavia, o pressuposto de superioridade da ‘civilização’ em relação à ‘barbárie’, tematizando o horizonte de expectativas do seu auditório para, descompondo-o, revelar o ponto de vista que o delimita.

Rocha desenvolve o impacto deixado pela colonização na mente do latino, que ainda permanece aprisionado por uma forma de dependência, de modo que

nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão de uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.<sup>35</sup>

Em meio a essa demarcação de lugares sociais, no qual se diferencia o mundo desenvolvido daquele devastado pela fome, resta espaço somente à “nostalgia do primitivismo”<sup>36</sup> do espectador europeu, sendo incomunicável a nossa fome.

Isso, porque

A fome latina não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida<sup>37</sup>

Questiona-se, assim, a incomunicabilidade da miséria do latino-americano marcada por uma dualidade de percepções: para o europeu, não passa de um “surrealismo tropical”;<sup>38</sup> já para o latino, mostra-se como motivo de vergonha.

Define-se, deste modo, que a fome como símbolo de atraso não é vista no cinema industrial. Reside aí a tônica do Cinema Novo: impor-se ao mundo pela violência de suas imagens e pelo enquadramento da nossa miséria. Portanto, garante que “existe um cinema da violência e do subdesenvolvimento, cinema de uma cultura da fome: nasce da resistência à violência da opressão e gera uma outra violência, revolucionária”.<sup>39</sup>

Somente uma estética da violência seria capaz de ter lugar de destaque nas lutas de libertação.

---

<sup>35</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. p.64.

<sup>36</sup> Ibidem. p.63.

<sup>37</sup> Ibidem. p.64-65.

<sup>38</sup> Ibidem. p.66.

<sup>39</sup> Idem.

uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.<sup>40</sup>

Acerca da importância da ligação fome-violência, Ivana Bentes resume a proposta do cineasta:

A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?

A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador 'compreender' e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina?

São questões complementares e Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: através de uma estética da violência. Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais.

Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis.<sup>41</sup>

Acerca da geopolítica da fome, Xavier<sup>42</sup> defende a legitimidade da violência “em vez de ‘primitiva’, em verdade civilizatória”, portanto o papel da arte é instaurar o transe (“arte como ritual agressivo, visceral, experiência de choque”). Assim, o oprimido descobre o sentido de resistência na própria vivência geradora de revolta refletida na tela e não através da teorização de intelectuais.

Desse modo, somente a partir do confronto o oprimido pode comunicar sua miséria e ser visto como sujeito,<sup>43</sup> ou seja, “apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação”.<sup>44</sup> Daí a força crítica e a potencialidade do Cinema Novo, de sua crença genuína em seu papel transformador, ultrapassando a mera instrumentalização da cultura para desaguar

<sup>40</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. p.66.

<sup>41</sup> BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007. p.244.

<sup>42</sup> XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.21.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. p.248.

na luta política.<sup>45</sup> O que ocorre é a reapropriação pelo público de sua própria experiência de miséria gerando sentimento de revolta, fonte da violência revolucionária.

A experiência do Cinema Novo somente foi dotada de tamanha força criativa graças à amálgama da visão única de representação do Brasil com o sentimento inventivo de novas cinematografias. Havia a crença na vocação do cineasta em imiscuir-se na realidade e trazê-la para as telas, desde que lançasse mão de uma técnica arredia aos limites dos paradigmas do cinema tradicional.<sup>46</sup>

### 2.3. MULTIPLICIDADE DE RESISTÊNCIA E SENTIDOS DE LIBERTAÇÃO: A INJUSTIÇA COMO PRINCÍPIO DE REVOLTA EM “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”

Após as explanações sobre a problemática do Cinema Novo brasileiro, suas intenções – e também limitações -, intenta-se situar os elementos principais presentes na obra “Deus o diabo na terra do sol” no escopo central deste texto: o sentido de insurgência popular. Aqui será analisada a forma como as representações sociais (desenvolvidas no 2º capítulo) apresentam-se no filme para justificar a escolha de “Deus e o diabo na terra do sol” como objeto de estudo.

Percebe-se que a violência permeia toda a trama do filme, sendo elemento necessário na mudança da trajetória dos personagens. A peregrinação do casal Manuel e Rosa inicia-se após o vaqueiro assassinar o coronel Moraes, ato de desobediência do sertanejo diante de uma injustiça legitimada pelo Direito oficial, favorecedor do poder de que se revestiam os coronéis. A violência mantém-se constante nos momentos decisivos da trama, atuando como nó entrelaçador das vicissitudes experimentadas pelos personagens.

Destaca-se a presença de cinco arquétipos principais: o vaqueiro Manuel, sua companheira Rosa,<sup>47</sup> o beato Sebastião, o cangaceiro Corisco e o matador Antônio das Mortes.

<sup>45</sup> VIANA, Irma. Da estética da fome a eztetyka do sonho: trajetória artístico-intelectual glauberiana. p.5.

<sup>46</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. p.24.

<sup>47</sup> Acerca da relevância de Rosa, conferir: SILVA, Alexandre Rocha da; TELLES, Marcio. Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol. *Imagofagia*: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, n. 5, 2012. Disponível em: <ow.ly/6p57306CT0l>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Em um contexto de seca extrema, Manuel busca auxílio junto ao coronel Moraes. Tenta um negócio justo (venda de algumas vacas para comprar um terreno e cultivar sua própria terra), todavia, diante da injusta negativa do coronel - que afirma que todas as vacas que morreram pertenciam a Manuel, enquanto as sobreviventes eram de propriedade do próprio Moraes -, “já disse e está dito: a lei está comigo”, afirma o coronel, o homem pobre questiona a legitimidade da lei que não o protege: “mas, desculpe, que lei é esta?”. Em seu desespero, Manuel, indignado diante da injustiça, assassina o coronel e foge.

Ao longo da narrativa, Manuel e Rosa aderem ao movimento liderado pelo beato Sebastião e seguem até Monte Santo – uma alusão nítida a Antônio Conselheiro<sup>48</sup> e Canudos –, o vaqueiro, crédulo no paraíso eterno descrito pelo religioso, promete dar “a sua força ao santo para liberar o povo”. Abandona sua fé quando Antônio das Mortes dizima a comunidade, sendo o casal perdoado pelo matador de cangaceiros. “Sebastião... foi eles que mataram. Foi o povo mesmo que matou o santo”, anuncia Antônio das Mortes.

Em seguida, o vaqueiro cruza o caminho do cangaceiro Corisco, aquele que se anuncia como “cangaceiro de duas cabeças” que tenta “consertar esse sertão” com a lança emprestada de São Jorge e usa seu fuzil para garantir justiça social.

Seduzido, o vaqueiro adere ao cangaço, rebatizado de Satanás, assiste ao embate entre Corisco e Antônio das Mortes e, ao lado de Rosa, foge quando Corisco é morto. A imagem final do filme é a fuga do casal pela paisagem árida do sertão sendo substituída pelas ondas do mar.

Assim, a história dos protagonistas complexifica-se ao longo da narrativa, rompendo a distinção entre o particular e o geral. Não se conta a história única de Manuel, mas a história dotada de fases de um sertanejo genérico de modo a enquadrar-se à proposta de servir a uma alegoria nacional.

Do travelling inaugural sobre o sertão até o travelling final sobre o mar, a estrutura narrativa marcada por fluxos carrega a trama em uma tensão crescente que culmina na fuga de Rosa e Manuel com a retomada da profecia (“o sertão vai virar mar”), estabelecendo um deslocamento do protagonista (“...nunca pude

---

<sup>48</sup> Tal referência à figura histórica deste líder religioso é proposital e amplamente reconhecida pelos estudiosos de sua obra. Por exemplo, Jean-Christophe Goddard (2012, p.188) analisa a profecia religiosa de São Sebastião à luz da teoria deleuziana. Outra possibilidade é a interpretação histórica proposta por Lúcia Nagib (2006, p.28-33), que desenlaça a relevância da máxima fundadora no imaginário popular brasileiro.



escolher”, lamenta o vaqueiro) de seu espaço geográfico e, ao mesmo tempo, uma identificação imagética com a promessa de abundância do mar. Nesse sentido, exprime-se o caráter profético do filme, num ato de fé na resistência popular, ainda que pouco propositivo. A retomada histórica da resistência sertaneja apresenta-se como uma voz da década de 1960 sobre o passado, ou seja, o uso de uma outra temporalidade - ainda que inespecífica - através da apropriação da história e da memória popular com o objetivo de dar um norte aos movimentos populares de seu tempo. “A terra é do homem, não é de Deus nem do diabo”, canta o repentista ao final.

Deste modo, percebe-se a multiplicidade das formas de resistência. De um lado, apresenta-se o messianismo, representado pela figura do beato Sebastião, que acredita que “ao lado de Deus, o pobre vai ficar rico e o rico vai ficar pobre”, mostrando-se como uma alternativa ao sertanejo desamparado, todavia carregado de problemas por conter em seu discurso um tom apocalíptico e uma redenção divina. O filme leva a crer que Rocha não identifica o messianismo como meio ideal de resistência<sup>49</sup> porque nos é contado pelo cantador cego no final do filme que “assim mal dividido/esse mundo anda errado/que a terra é do homem/não é de Deus nem do Diabo”. Por outro lado, surge o cangaço como reação violenta ao sofrimento do sertanejo, personalizado na figura de Corisco,<sup>50</sup> que se autointitula sucessor de Lampião e libertador do povo.

Nesse sentido, estuda-se também as correlações entre o beato Sebastião e Corisco, a partir de suas similitudes como libertadores do povo, originários do mesmo contexto de concentração fundiária durante a República, e vistos tanto como extensão de Deus quanto representantes do Diabo – daí a problemática quanto à superação de uma mera dualidade maniqueísta –, como também através de suas diferenciações na forma de luta e nas representações do futuro, a ponto de Corisco

---

<sup>49</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. p.90

<sup>50</sup> “Corisco, ao mesmo tempo, se vê como agente do bem, na figura do justiceiro: é São Jorge, santo do povo, contra o dragão da riqueza; e agente do mal, na figura do condenado: no limite da indignidade maior a ele imposta (a morte pela fome), cumpre um trajeto de violência, assumindo sua tarefa destruidora em nome da justiça, mas vendo nessa tarefa a condenação de si mesmo, por uma irônica economia do destino. (...) Corisco percorre um trajeto onde a retórica que mobiliza para desmistificar Sebastião (mito de Manuel) implica a desmistificação de Virgulino (seu próprio mito)” (XAVIER, 2007, 124)

dizer que: “homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é rosário, não, Satanás [referindo-se a Manuel], é no rifle, no punhal”.<sup>51</sup>

Ademais, deve-se abordar também a complexidade de Antônio das Mortes, que, apesar de não pertencer às classes dominantes, é imprescindível para reprimir as revoltas populares e tem o juramento de que “enquanto eu viver, cangaceiro nenhum vive”. Aqui seria interessante traçar paralelos com “O dragão da maldade e o santo guerreiro”,<sup>52</sup> pois há uma mudança profunda no personagem, que se conscientiza do seu papel de opressor, arrepende-se e passa a lutar ao lado do povo.

Outro ponto a ser comentado é a ambivalência de “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. Apesar de ter origem no messianismo, e ser introduzida no filme por beato Sebastião, Glauber adota essa frase como mote e a apresenta com um novo significado ao final: a reestruturação da sociedade a partir de suas bases, construída pelos homens (pois o grito desesperado do filme é: “mais fortes são os poderes do povo!”) e representada pela alegoria imagética da abundância do mar contrastando com a árida paisagem do sertão.<sup>53</sup>

Importa, ainda, ressaltar a semelhança da narrativa à literatura de cordel, bem como a incorporação de elementos do imaginário popular e a constante referência

---

<sup>51</sup> Tal referência é ponto comum da representação do cangaço na arte brasileira, a título de exemplo, destaca-se o seguinte trecho de Grande Sertão: Veredas: “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (ROSA, 2015, p.28)

Este trecho não pertence ao filme objeto da análise, todavia é, possivelmente, da obra mais conhecida por formar o imaginário popular do “sertão místico” povoado por cabras-macho.

<sup>52</sup> O golpe militar de 1964 e o exílio de Glauber Rocha provocam imensa transformação em sua visão política e estética. Abordou-se, anteriormente, essa transição teórica de modo que o leitor já possui bagagem para compreender essa mudança em “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”. Há uma perda da radicalidade da opinião de Rocha, que valoriza a figura do professor, o intelectual, e diminui a força da violência.

Após o golpe militar de 1964, as perspectivas revolucionárias dos militantes de esquerda brasileiros minguaram. Diante dessa mudança súbita no cenário político nacional, as repercussões no movimento do Cinema Novo foram flagrantes. No caso de Glauber Rocha, após o lançamento de “Terra em Transe” - obra mais focada nos centros de poder político, portanto distante da temática deste texto - produziu-se “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, que tem claro sentido de continuidade com “Deus e o diabo na terra do sol”, sinais tanto da ordem temática quanto formal: no plano temático, tal ligação é demonstrada especialmente por retomar a trajetória de Antônio das Mortes e realocá-lo em um pequeno vilarejo, onde percebe seu papel de legitimador do status quo e passa a lutar ao lado do povo contra a figura do coronel poderoso. O papel do professor é central para essa mudança, de modo que Rocha privilegia formas menos radicais de resistência. Adquire sentido de disputa interna, reformista, ou seja, dentro de um sistema opressor, menos radical do que sua proposta em “Deus e o diabo na terra do sol”.

Antônio das Mortes vocaliza ao final: “a gente briga junto nesta briga, mas de um modo diferente. (...)lute com as forças das suas ideias, porque elas valem mais do que eu”. Desta forma, trata-se de uma perspectiva muito mais sutil e propositiva de luta.

<sup>53</sup> NAGIB, Lúcia. *A Utopia no Cinema Brasileiro*: matrizes, nostalgia, distopias. p.28.

ao misticismo (São Jorge e sua luta com o dragão também é recorrente na obra de Glauber). Ademais, conforme já dito, há forte alusão a eventos históricos, o que garante uma mistura de personagens reais e fictícios, dando ao filme certo caráter documental. Tal amálgama foi proposital e é comentada pelo cineasta, que garante: “minha intenção é mergulhar na realidade brasileira, suas lutas e suas lendas, para chegar a exprimir a alma do meu povo em toda a sua complexidade”.<sup>54</sup>

Rocha busca a essência do povo brasileiro, especialmente por utilizar elementos da cultura popular nacional, bem como se apropriar de sua visão de passado. Com isso, dá à luz obra de força única e coerência ímpar. A busca da justiça é peça constante em suas narrativas e, como a formação não se encontra consolidada, o olhar para o passado não intenta enaltecer heróis, não há nação plena a ser celebrada, nem lição pedagógica definida, apenas a descontinuidade e a ambivalência de seus heróis.

O resgate de formas de resistência célebres, como o messianismo e o cangaço, tidas como fracassadas ou inadequadas, constitui meio de construir um projeto de futuro. No entanto, apesar de configurar uma “alegoria da esperança”,<sup>55</sup> perfeita metáfora latino-americana da Revolução, padece de concretude, mas não deixa de retratar a militância política de seu tempo: a busca por justiça equitativa, eixo central da trama, passa por diversas tentativas fracassadas e tem fé no seu sucesso. Acreditam Rosa, Manuel e o espectador na sua potencialidade e têm certeza de sua materialização futura, numa tomada de poder popular, em uma Revolução que garanta a todos a igualdade. Todavia, aflora o problema da instrumentalização desse processo, porquanto se tem somente o grito retumbante e a certeza de que “mais fortes são os poderes do povo”.

O conflito entre distintas temporalidades tem o papel de garantir o distanciamento histórico e confrontar-se com uma visão alienante de história,<sup>56</sup> sem heroificar ou glorificar personas. A década de 1960 é tida como momento de continuidade dessa busca por igualdade e formação de um povo;<sup>57</sup> tem-se fé no seu êxito, ao menos naquele momento.

---

<sup>54</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

<sup>55</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. p.91.

<sup>56</sup> Ibidem. p.138

<sup>57</sup> Deleuze identifica no cinema do Terceiro Mundo a ausência de um povo pressuposto. A condição de opressão desse ambiente possibilita o surgimento de cineastas capazes de comunicar a situação da crise identitária que percebem em sua nação e em seu papel dentro dessa nação. Desse modo, é a partir do estado de crise que o cineasta do Terceiro Mundo deve criar, “essa constatação de um

---

povo que falta não é uma renúncia ao cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias”(DELEUZE, 1990, p.259). Cabe à arte, em especial ao cinema, não se voltar a um povo suposto, mas se debruçar sobre a invenção de um povo. Deleuze atesta que “no momento em que o senhor, o colonizador proclama ‘nunca houve povo aqui’, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir”(DELEUZE, 1990, p.250).

Deleuze(1990, p.258-260) identifica na (falta de) crença na existência do povo uma grande diferença entre o cinema clássico e o moderno, pois, no cinema clássico, “o povo estava sempre presente, embora oprimido, enganado, submetido, ainda que cego ou inconsciente”( DELEUZE, 1990, p.258). O filósofo examina tanto o cinema soviético quanto o norte-americano e atesta: “o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Daí a ideia que o cinema como arte das massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito”(DELEUZE, 1990, p.258). Desse modo, a existência de um cinema político moderno estaria condicionada à constatação de que “o povo já não existe, ou ainda não existe... o povo *está faltando*.”(DELEUZE, 1990, p.259)

Goddard identifica em Deleuze uma inversão da própria proposta glaucoberiana sobre o papel da violência em sua arte. Tal posicionamento é minoritário dentre os estudiosos de sua obra especialmente quando considerado que Xavier (2001) descreve a saga de Manuel como uma “alegoria da Revolução”.

Goddard, ao pensar sobre a arte de Rocha sob categorias deleuzianas, aponta para a completa desterritorialização do Sertão retratado. Desse modo, desponta um pessimismo e uma descrença na profecia do beato Sebastião.

### 3. “O SERTÃO ESTÁ EM TODA PARTE”: A CONSTRUÇÃO DO SERTÃO NO IMAGINÁRIO BRASILEIRO

Neste tópico, busca-se delimitar teoricamente categorias que geram confusão, especialmente, “sertão” e “nordeste”, desvinculando-os, ainda que de modo secundário, da ideia de “semiárido”.

Com isso, pretende-se demonstrar a falsa relação entre a representação cultural do sertanejo e suas fugas e desterritorializações, bem como de suas formas de luta, a fim de desmistificar sua dupla significação política: habitante de terra sem lei ou de lugar de esperança. Desse modo, abre-se caminho para a concretude da luta camponesa abordada no capítulo seguinte.

Primeiramente, importa ressaltar que as escolhas dos marcos teóricos propostos neste item, assim como as suas respectivas sistematizações, inserem-se no amplo rol da literatura produzida e estão na arena das controvérsias teóricas, distanciando-se da harmonia acadêmica e lançando luz sobre a imaginada delimitação de “sertão”.

Acerca das acepções possíveis de sertão, Rondinelly Medeiros resgata a própria Carta do Descobrimento e teoriza que “quando ainda nem existia Brasil, já havia sertão, denominando aparentemente o desconhecido território imediatamente apostado à faixa litorânea: ‘o sertão foi brasileiro antes do Brasil ter sido batizado’ (D. Bartelt)”.<sup>58</sup> Assim percebido durante o período colonial como “grandes espaços interiores, pouco ou nada conhecidos”.<sup>59</sup> No mesmo sentido, Janaína Amado<sup>60</sup> garante que, sem ele, há o esvaziamento de significados da própria noção de Nordeste devido à sua multiplicidade de sentidos.<sup>61</sup> Se percebido pelo seu viés geográfico, contempla-se uma significação espacial para a palavra que, segundo o

---

<sup>58</sup> MEDEIROS, Rondinelly. Mundo quase árido. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL OS MIL NOME DE GAIA: DO ANTROPOCENO À IDADE DA TERRA, 1., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC-Rio/ PPGAS do Museu Nacional – UFRJ, 2014. Disponível em: <ow.ly/Y20m306DbBi>. Acesso em 20 ago. 2016. p.6

<sup>59</sup> AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p.145-151, 1995. p.147.

<sup>60</sup> Ibidem.. p.145

<sup>61</sup> A autora identifica, ainda, um novo sentido apartado geograficamente da região Nordeste do país. Para ela, é possível perceber um uso regional e geográfico da palavra a fim de identificar outros espaços no território (especialmente brasileiro, mas não exclusivamente) como a região do extremo oeste de Santa Catarina ou ainda a região do interior de São Paulo próxima a Sorocaba, dentre outros exemplos, a depender da posição espacial e social do enunciante. Tal significação é citada aqui apenas a título de nota e doravante não é mais mencionada pela impertinência temática.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), compreende, ao lado do “meio-norte”, do “agreste” e da “zona da mata”, uma das sub-regiões nordestinas.

Outra possibilidade de entendimento se dá através de uma categoria de pensamento social, na qual o sertão desempenha importante papel para a construção de uma historiografia brasileira, inicialmente formulada durante a colonização portuguesa e, posteriormente, pautada pela ideia de nação, essencial para o “entendimento do Brasil”.<sup>62</sup>

Esse sentido inicial mostra-se subordinado ao ideal da colonização e à visão do europeu sobre as paisagens em *terra brasiliis*, em um segundo momento estudado na tentativa de elaborar um pensamento sistemático sobre a formação nacional, uma categoria de entendimento do Brasil.

A construção do sertão no período colonial pautou-se pelo seu desconhecimento, ou seja, baseou-se em pura negatividade. Tal vocábulo era frequentemente empregado, inclusive em textos oficiais, tanto pela Coroa portuguesa quanto por suas autoridades na colônia até o final do século XVIII.<sup>63</sup> Mesmo com a explosão demográfica na região de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, na transição do século XVII para o século XVIII, decorrente da exploração de ouro e pedras preciosas, seus significados não foram substancialmente modificados. Deste modo, no início do século XIX, o termo estava popularizado e era amplamente utilizado carregando sentidos difusos que desenhavam sobre essas regiões características de rudeza e barbárie, como terras indomadas nas quais havia pouco controle.

Note-se que, na situação particular de consolidação do controle português sobre sua colônia, a construção da categoria “sertão” traz em seu bojo a mirada - o local de que se enuncia seu sentido - do colonizador, em oposição ao seu intuito de dominação. Desta forma, o sertão foi constituído em contraposição ao projeto econômico situado no litoral.

Nas palavras de Amado,

‘litoral’ e ‘sertão’ representaram categorias ao mesmo tempo opostas e complementares. Opostas, porque uma expressava o reverso da outra: litoral (ou ‘costa’, palavra mais usada no século XVI) referia-se não somente à existência física da faixa de terra junto ao mar, mas também a um espaço conhecido, delimitado, colonizado ou em processo de

<sup>62</sup> AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. p.146.

<sup>63</sup> Ibidem. p.147.

colonização, habitado por outros povos (índios, negros), mas dominado pelos brancos, um espaço da cristandade, da cultura e da civilização<sup>64</sup>

Já sertão,

designava não apenas os espaços interiores da Colônia, mas também aqueles espaços desconhecidos, inacessíveis, isolados, perigosos, dominados pela natureza bruta, e habitados por bárbaros, hereges, infiéis, onde não haviam chegado as benesses da religião, da civilização e da cultura. Ambas foram categorias complementares porque, como em um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra, refletindo a outra de forma invertida, a tal ponto que, sem seu principal referente (litoral, costa), 'sertão' esvaziava-se de sentido, tomando-se ininteligível, e vice-versa(...)<sup>65</sup>

Desse modo,

Para o colonizador, 'sertão' constituiu o espaço do outro, o espaço por excelência da alteridade. Que outro, porém, senão o próprio eu invertido, deformado, estilizado? A partir da construção de alteridades, durante os processos de colonização, os europeus erigiram e refinaram as próprias identidades: 'A assimilação conceitual do Outro geográfico introduziu uma tensão dialética dentro do ponto de vista do mundo europeu que determinou como a Europa percebeu o mundo de fora e, mais importante, tornou-se virtualmente indispensável para a concepção de si mesma', explicou Bassin (1991 :764), complementado por Hurbon (1993:205-16) e Mazzoleni (1992:5- 22), entre outros.<sup>66</sup>

Medeiros<sup>67</sup> complexifica o sentido de projeto colonial, aliando-o à própria construção de sujeito na modernidade e sua relação de dominação da natureza. Para ele, não se pode falar em dominação sem situá-la como violência direcionada à terra e não apenas ao povo. Nesse sentido, "uma tentativa de domesticação das forças do solo, por delimitação, adequação, eliminação, valoração, monetarização; tentativa de *determinação material da paisagem*."

A pretensão de subjugar até mesmo o espaço, isto é, impor-se unilateralmente sua configuração e subsumir as multiplicidades em favor exclusivamente de sua vontade colonizadora implica em si mesma como ação violenta de imposição de modelos.<sup>68</sup>

Todavia, no fracasso da determinação espacial, brota o sertão que se insurge. Euclides da Cunha, geógrafo responsável pelo mapeamento das terras durante a

<sup>64</sup> AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. p.148

<sup>65</sup> Ibidem. p.149.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> MEDEIROS, Rondinelly. Mundo quase árido. p.2-4.

<sup>68</sup> Idem.

repressão ao movimento de Canudos, destaca o “aspecto estranho e atormentado da terra”, define-o como lugar onde “não se podia fixar”.<sup>69</sup>

A partir do lugar, definia-se o homem. Bartelt,<sup>70</sup> comentando os usos da palavra *sertão* no século XIX: “A violência do sertanejo provém da sua natureza bruta... que é por sua vez produto da natureza ingrata da caatinga.”

Se foi construído como categoria de dominação, não se pode dizer que ainda assim permanece. Quando enunciado pelos colonizadores ou pelos colonos, precipuamente a favor dos interesses da Coroa, evoca o sentido já mencionado, todavia, se apropriado por populações marginais (escravos fugidos, índios perseguidos, miseráveis, entre outros) adota significado oposto: torna-se lugar de liberdade e esperança, isto é, possibilidade de libertação de uma sociedade pautada pelo sofrimento dessas pessoas e de esperança na construção de um novo modo de vida. Assim, carrega “uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava”.<sup>71</sup>

A título de comparação, ressalte-se que, no início do século XIX, com a fragilização de sua situação política na Europa e a consequente diminuição de poder sobre as colônias, Portugal observou um esvaziamento nos sentidos de “sertão”, que passou a significar apenas “interior”, reforçando-se a ideia de que era, em sua essência, um mecanismo de dominação. Já no Brasil, percebia-se o avesso desse processo: assimilava-se a multiplicidade do termo construída pelos portugueses, acrescentando-lhe - a partir, especialmente, do último quartel do século XIX - outras características a fim de conformá-la ao entendimento da “nação”.

Sertão existe, finalmente, como uma categoria cultural, representado, precipuamente, na literatura. Inicialmente, povoa a literatura romântica, todavia tem como marco principal a chamada literatura regionalista, estilo bastante representativo do Modernismo brasileiro na década de 1930, na qual se percebe forte sentido de crítica social.<sup>72</sup> Em seguida, talvez o maior responsável pela construção de um imaginário popular do sertão povoado por personas míticas, misteriosas, poderosas e ambíguas tenha sido João Guimarães Rosa. Suas narrativas embaraçam a realidade local com a totalidade da cultura brasileira,

---

<sup>69</sup> CUNHA apud MEDEIROS, Rondinely. Mundo quase árido. p.5.

<sup>70</sup> BARTELT apud MEDEIROS, Rondinely. Op. cit. p.5.

<sup>71</sup> AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. p.150.

<sup>72</sup> Ibidem. p.146.



tomando o local ponto de partida para a construção da cultura brasileira, a exemplo de seu famoso excerto: “O sertão está em toda parte; o sertão está dentro da gente”.<sup>73</sup>

Ademais, aponta-se a colaboração de outras formas artísticas neste processo, a exemplo do cinema que tem o filme sob análise neste texto como essencial a essa caracterização. Ismail Xavier chama a atenção para a forma cinematográfica como a mais representativa dessa construção a partir da década de 1960.<sup>74</sup> Ou ainda pelo cangaço como gênero cinematográfico.<sup>75</sup>

No que tange à construção do sertanejo, subdivide-se, de modo geral, em duas hipóteses, não necessariamente antagônicas, mas, antes, complementares. Um ser bruto, determinado pelas agruras da vida e submetido à crueza da paisagem, ou um ser místico, puro e representante da essência de brasilidade.

O primeiro sentido tem Euclides da Cunha como principal referência. Em “Os Sertões”, descreve:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. (...)  
É o homem permanentemente fatigado.”<sup>76</sup>

No segundo sentido, o sertanejo apresenta-se como resistente, forte, avesso à domesticação e, portanto, comumente vinculado à essência da brasilidade, como

<sup>73</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

<sup>74</sup> XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

<sup>75</sup> Reconhece-se Lima Barreto (diretor de “O Cangaceiro”) como fundador do cangaço como gênero cinematográfico. Tal posicionamento é reafirmado pelos estudiosos da história do cinema, que garantem que apesar da temática ser recorrente desde as décadas de 1920 e 1930, consolida-se “com características estruturais comuns, no nível de personagens, e estruturas dramáticas recorrentes” após a obra de Lima Barreto. (XAVIER, 2003)

<sup>76</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 3.ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.

base para a construção da nação.<sup>77</sup> Aqui, o sertão afigura-se como “território da revolta”,<sup>78</sup> sendo esse o sentido apropriado por Glauber Rocha em seu cinema.

Medeiros, a exemplo de Rocha e diversos teóricos latino-americanos, não considera o processo de colonização como acabado. Muito pelo contrário, formula

A paisagem (isto é, o mundo-sertão) é percebida como violenta principalmente porque hostil à violência da colonização; os seus habitantes são violentos porque escorregadios à força das leis. A eficácia da violência colonizadora depende de que os entes estejam docilmente indiferenciados dentro da divisão categórica em que foram enfiados [a paisagem] (...).<sup>79</sup>

Durval Muniz de Albuquerque Júnior<sup>80</sup> articula tal construção na visão do Cinema Novo. O historiador explica o raciocínio para tornar o Nordeste desterritorializado, como local exemplar de todo o Terceiro Mundo, porque resistente à imposição do capitalismo. Não é apenas de sertão que se fala, busca-se a identificação completa dessa geopolítica da fome e sua superação.

Acerca dessa dinâmica, a articulação entre a colonização e a revolução, o pesquisador paraibano resgata a peculiaridade da formação do pensamento marxista no Brasil e esclarece que,

embora partisse do internacionalismo marxista, era enclausurada nas fronteiras da nação e que não se fundamentava na luta de classes, mas numa pretensa luta entre um espaço nacional a ser defendido e o imperialismo que o ameaçava de dissolução. Submetida ao dispositivo das nacionalidades, a esquerda não consegue pensar a revolução sem a nação, mas, ao contrário, ela a pensa como um mecanismo de defesa, de libertação desta nação. Um processo revolucionário que reagia, na verdade, à revolução nas territorialidades e espacialidades tradicionais pela internacionalização dos fluxos do capital e da cultura de massas.<sup>81</sup>

A par da caracterização do sertão como cenário de revolta, Albuquerque Júnior desenvolve, ainda, uma ampla investigação histórica do processo de formação do que se entende por “Nordeste”. Conforme mencionado anteriormente

<sup>77</sup> Xavier destaca, ainda, que “dentro desses princípios, a função dessa ‘fatia de processo’ na lição dada é justamente recuperar os caminhos de uma reivindicação de justiça e de uma tradição de violência que pertencem ao movimento interno da história do sertão. Pois, pela própria organização do filme, o sertão é mundo. O mar é instância do imaginário, visão do paraíso.” (XAVIER, 2007, p. 113.) Nesse sentido, o sertão seria uma “alegoria da nação”. Isso deve ser visto com cautela, pois se trata de incorporar elementos advindos da cultura popular com o propósito de diagnosticar a nação em sua totalidade.

<sup>78</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.p.327

<sup>79</sup> MEDEIROS, Rondinelly. Mundo quase árido. p.7.

<sup>80</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. p.327.

<sup>81</sup> Ibidem. p.213.

neste texto, a década de 1930 foi responsável pela descoberta de um novo enfoque à questão regional ligada à formação nacional. Foi o momento inaugural da percepção desse espaço como lugar de utopias, território de revolta e indignação contra injustiças.<sup>82</sup> O interesse pela formação nacional perpassa uma comoção com o povo e suas agruras, uma crença no seu papel revolucionário e a capacidade de identificação desse papel histórico. Um novo enfoque centrado na fragmentação do espaço e na promessa de ruptura revolucionária, o lugar da busca por uma nova identidade. A influência marxista nessa visão é cristalina, de modo que os processos artísticos focaram na denúncia da miséria e da injustiça e no resgate de revoltas populares locais. O retrato do presente serviria apenas como referencial de marginalização e presságio de uma revolução inevitável e de superação da sociedade burguesa. Desse modo, “estes territórios populares da revolta são tomados como prenúncio da transformação revolucionária inexorável.(...) A reterritorialização revolucionária é uma forma de tentar construir um novo território no futuro, que viesse a substituir o desconforto da sociedade do presente.”<sup>83</sup>

Não é à toa que os precursores do Cinema Novo apontam uma continuidade entre seu trabalho e essas influências.<sup>84</sup> Todavia, com uma diferença fundamental: não foi até a publicação de *O Outro Nordeste*, de Djacir Menezes, e *Geografia da Fome*, de Josué de Castro, que a imagem do sertão, do Nordeste da fome, se consolida como tema sociológico e artístico. Até aquele momento, o enfoque permaneceu nos engenhos e na zona da mata.<sup>85</sup>

Albuquerque Júnior<sup>86</sup> critica a postura etnocêntrica das obras. Os artistas lançam o olhar enfocando a exotividade do Outro, os sertanejos permanecem como personagens marginais ao sistema capitalista e o “Nordeste” é erigido à categoria de mito, seus espaços são indefinidos, cheios pelo vazio que os integra e desponta a figura dos retirantes, Manuel e Rosa, representantes da ética salvacionista, da luta revolucionária.<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. p.207.

<sup>83</sup> Ibidem. p.208.

<sup>84</sup> Inclusive, Glauber Rocha confirma essas influências em diversos textos.

<sup>85</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. p.213.

<sup>86</sup> Ibidem. p.225.

<sup>87</sup> Acerca das representações de brasilidade no Cinema de Retomada, merece destaque o texto de Vanessa Fagundes, “El rostro de Brasil en el cine contemporáneo brasileño de 1994 a 2010”, em especial o capítulo 7, pela seleção diversificada das fontes que têm o sertão como cenografia. A autora desenvolve extensiva pesquisa e sistematização de diversas formas diferenciadas de

Embora Albuquerque Júnior<sup>88</sup> não distinga os termos “sertão” e “Nordeste” na forma em que foi sistematizada neste tópico, operando movimento pendular que ora aproxima e ora afasta os seus sentidos, propõe a extinção desse imaginário e a criação de outro, mais concreto.

Por isso, avançando-se à categorização do “Nordeste”, Rondinelly Medeiros, constrói o Nordeste como uma arma de guerra. Como sua percepção orienta-se pela violência do colonizador contra a terra, a invenção do Nordeste busca a eliminação de seu aspecto indócil, de superação do fenômeno da estiagem, da subjugação da terra para trazê-la ao lado domesticado e monetarizável, incorporando-se tecnologias. O resgate histórico operado por Medeiros,<sup>89</sup> remonta à longa seca de 1877, durante a qual houve intensa migração da população rural e incontáveis mortes. Com isso, define-se o Nordeste, região sobre a qual viria a atuar a *Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas* (depois, renomeada *Departamento Nacional de Obras de Combate às Secas*), a partir de 1909. Assim, conclui que, a concretização do projeto colonial (anteriormente identificável na metrópole e, posteriormente, no projeto político-econômico do desenvolvimento nacional) depende da invenção de um espaço “como uma arma cartograficamente sobreposta e em combate contra o bioma do semiárido; depois do Nordeste, o sertão, lugar condenado por sua indocilidade, se torna, pelo combate à terra, passível de salvação”.<sup>90</sup>

Nesse contexto, novamente se direcionam esforços e recursos tecnológicos cada vez mais avançados e extremos (a exemplo da recente transposição de bacias hidrográficas) à inclusão da área em um projeto econômico devastador, pautado pela destruição ambiental e pela exploração do trabalho.

Medeiros sintetiza

A salvação do Nordeste, isto é, a devastação do semiárido, depende de uma disposição espiritual cuja versão folclórica é muito difundida no Brasil: a da resistência como *anima* do Nordeste. Desde que o sertanejo ficou sendo antes de tudo um forte, o nordestino, seu duplo, é o típico homem que resiste às agruras da natureza estéril, o homem-contra-o-mundo, o homem fatigado da existência material, destinado à salvação, portanto.”<sup>91</sup>

---

abordagem da temática em tela. Pelas ilações, contrastes e heranças da visão cinemanovista presentes nas obras cinematográficas contemporâneas, recomenda-se a leitura.

<sup>88</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. p.352-353.

<sup>89</sup> MEDEIROS, Rondinelly. Mundo quase árido. p.9.

<sup>90</sup> Idem.

<sup>91</sup> MEDEIROS, Rondinelly. Mundo quase árido. p.10.

Desse modo, acrescenta-se um novo sentido ao “semiárido” brasileiro que, além do entendimento geográfico como tipo climático inerente ao bioma da caatinga, passa a assumir uma significação política ao ser reivindicado por coletivos de camponeses como um novo paradigma de convivência com os ciclos do bioma. Desde a década de 1990, esses agentes modificaram a sua relação com a paisagem, identificando no “semiárido” uma amálgama de processos complexos multifocais, envolvendo muito mais do que uma fria relação entre geografia e economia, posto que baseado na reciprocidade socioambiental.

Tais grupos - autodenominados agricultores experimentadores - rememoram, reinventam e multiplicam práticas diversificadas de agricultura popular em relação de mutualidade com o bioma, primando pelo respeito radical às variações cíclicas da região.<sup>92</sup>

Em um movimento de retomada do sertão e refutação do modelo desenvolvimentista surge o homem do semiárido como a síntese dialética desse processo, isto é, “se o nordestino é o produto da colonização que resiste ao semiárido, os povos do semiárido são os que resistem à colonização, são os que apostam em (resistir à resistência à terra – subsistência).”<sup>93</sup>

Resumindo: o Nordeste contém um sertão, mas o(s) sertão(ões) transcende(m) o Nordeste.

A partir da renovação e do abandono das antigas estratégias narrativas, abre-se espaço para o estudo feito no terceiro capítulo: a insurgência e a análise de sua juridicidade. Se considerados aqueles modelos apresentados em “Deus e o diabo na terra do sol” como formas ultrapassadas, discute-se a inserção de uma nova possibilidade: o direito insurgente, implícito na trajetória de Manuel, que ao rejeitar o Direito burguês, entrega-se ao esforço de construção de uso político diferenciado da forma jurídica.

---

<sup>92</sup> MEDEIROS, Rondinelly. Mundo quase árido. p.11.

<sup>93</sup> Idem.

#### **4. “MAIS FORTES SÃO OS PODERES DO POVO”: UMA PERCEPÇÃO DA PROBLEMÁTICA DA LUTA PELA TERRA E SEU VIÉS POPULAR NO CAMPO JURÍDICO**

Se no transe e nos movimentos sociais se busca a união popular; se Manuel lamenta que “não pode escolher”, pois carregado pelo fluxo da trama, resta, então, nos debruçarmos sobre experiências reais; se desterritorializado e fugitivo, o povo resiste e organiza-se, é para aí que focamos nosso olhar.

Os movimentos camponeses de maior relevância social à época da realização do filme eram as Ligas Camponesas, que buscavam acesso à terra e melhores condições de vida no campo. Portanto, não soa inverossímil especular-se a possibilidade de que a fuga de Manuel e Rosa acabasse por conduzi-los a uma dessas organizações. O que forçaria considerar, como terceiro momento de insurgência no Nordeste, para além do messianismo, para além do cangaço, para além das telas, as Ligas Camponesas.

Toda a trama de “Deus e o diabo na terra do sol” desenlaça-se no acompanhamento de formas de luta populares impulsionadas por uma injustiça inicial e com fins à superação do modelo capitalista. Assim sendo, jamais se poderia aceitar uma noção impositiva de direito. Para tanto, adota-se a teoria do direito insurgente, a única capaz de articular satisfatoriamente o protagonismo dos movimentos sociais do campo e a complexidade de suas lutas. Essa teoria contempla a reivindicação por direitos como utilidade tática, porém intentando, como finalidade última, a extinção do modelo jurídico, o que somente será possível após um processo revolucionário.

Para isso, adota-se a teorização crítica do direito insurgente por considerá-la aquela que melhor se encaixa e desenvolve as problemáticas anteriormente levantadas. Priorizar-se-á a necessidade de falar do direito à terra por ser a principal reivindicação percebida pelos camponeses.

##### **4.1 AS LIGAS CAMPONESAS NO NORDESTE**

Nas décadas de 1950 e 1960, com a crise do modelo de industrialização brasileiro e a posse de João Goulart - que defendia a implementação de reformas de

base como meio de reestabilização da economia brasileira -,<sup>94</sup> firma-se o papel do campesinato como ator político capaz de disputar suas pautas e levantar suas bandeiras no espaço público.<sup>95</sup>

Nesse cenário, as Ligas Camponesas consolidaram reconhecimento identitário a ponto de Stedile, uma das principais vozes do MST, considerá-las “como o mais importante movimento social camponês organizado pelo povo brasileiro na década de 1960”.<sup>96</sup>

O movimento de grupos locais de lavradores iniciado em meados da década de 1950, no interior de Pernambuco,<sup>97</sup> especialmente após as disputas ocorridas no engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, inspira camponeses de demais localidades da região e espalha-se rapidamente pelo território nacional. Algumas versões indicam que a associação desses moradores autodenominada Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP) tinha por finalidade arrecadar dinheiro para assistência geral à comunidade em assuntos educacionais ou de saúde.<sup>98</sup> Outras vêem sua origem nas Sociedades Mortuárias cuja finalidade era arrecadar dinheiro para aquisição de caixões de madeira a fim de garantir enterro digno aos trabalhadores. Configuravam-se verdadeiras cooperativas da morte.<sup>99</sup> Entretanto, mostra-se ingênua a ideia de uma pretensa falta de motivação política dos moradores da região, por conta de uma crescente rearticulação

---

<sup>94</sup> STEDILE, João Pedro (org). *A questão agrária no Brasil: História e natureza das Ligas Camponesas - 1954-1964*. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.p.12.

<sup>95</sup> CAMISASCA, Marina. *Camponeses mineiros em cena: mobilização, disputas e confrontos (1961 - 1964)*. 2009. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. p.19.

<sup>96</sup> STEDILE, João Pedro (org). *A questão agrária no Brasil: História e natureza das Ligas Camponesas - 1954-1964*. p.12.

<sup>97</sup> Acerca da origem das Ligas Camponesas, poder-se-ia dizer que debate similar tinha também surgido no Paraná, entre as décadas de 1940 e 1950, resultante na guerrilha de Porecatu. Marcelo Oikawa (2011) identifica nesse movimento o gérmen das Ligas do Nordeste ao situá-lo no conflito entre posseiros e proprietários de terra, focando na rede de apoio local com que contaram os camponeses e na organização em associações, denominadas Ligas Camponesas.

<sup>98</sup> SILVA, Thiago Moreira Melo e. A presença das Ligas Camponesas na região Nordeste. In: ENCONTRO NACIONAL DE GEOGRAFIA AGRÁRIA, 19., 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da FFLCH da USP, 2009, p. 1-29. Disponível em: <ow.ly/YdFI306Dc99>. Acesso em: 20 ago. 2016. p.4.

<sup>99</sup> CALLADO, Antônio. A volta às cooperativas da morte. In: FURTADO, Celso (Coord.). *Brasil: Tempos modernos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.191.

política.<sup>100</sup> Nesse sentido, destaca-se o papel de José dos Prazeres como principal articulador da mobilização dos trabalhadores rurais.<sup>101</sup>

Inicialmente, o núcleo teve dificuldade para consolidar sua influência, uma vez que sofria constantes ataques por parte de coronéis e policiais que visavam ao enfraquecimento da associação a ponto de precisarem recorrer a personalidades urbanas que viriam a formar um sólido núcleo de apoio.<sup>102</sup>

O modelo se multiplicou e foi adotado por trabalhadores de outras regiões com destaque para a mobilização, além de seu estado de origem, na Paraíba, de modo que, estima-se,<sup>103</sup> chegou a agrupar cerca de 40 mil associados em Pernambuco e 70 mil no Nordeste. Em especial, reforçando a ideia de confronto, teve maior destaque em regiões marcadas por embates entre coronéis e trabalhadores que estavam sendo expulsos arbitrariamente de terras arrendadas.

Stedile sintetiza a organização das Ligas:

Como movimento de massas, não tinha muita formalidade organizativa, apesar da existência de estatutos. Os camponeses se reuniam por local de moradia e planejavam lutas sociais para resolver problemas específicos. Havia unidade estadual e nacional, proporcionada por uma direção política coletiva e por um programa político.”<sup>104</sup>

Destarte entende-se que há congregação de diferentes instâncias de luta a depender das características e necessidades próprias de cada região, de modo que as pautas prioritárias seriam definidas pelos militantes locais e apenas os projetos mais amplos seriam levados ao âmbito nacional.

A conformação dessas organizações autônomas sob o nome de Ligas Camponesas<sup>105</sup> ocorreu por meio da identificação, por parte de setores

<sup>100</sup> Para a formação de um panorama mais amplo das condições de mobilização e perseguição enfrentadas pelos associados no Nordeste, sugere-se o documentário “Cabra marcado para morrer” de Eduardo Coutinho.

<sup>101</sup> MORAIS, Clodomir Santos de. História das Ligas Camponesas do Brasil (1969). In: STEDILE, João Pedro (org). *A questão agrária no Brasil: História e natureza das Ligas Camponesas - 1954-1964*. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p. 28-29.

<sup>102</sup> Ibidem. p. 29.

<sup>103</sup> SILVA, Thiago Moreira Melo e. A presença das Ligas Camponesas na região Nordeste. p.3.

<sup>104</sup> STEDILE, João Pedro (org). *A questão agrária no Brasil: História e natureza das Ligas Camponesas - 1954-1964*. p.12.

<sup>105</sup> Conforme informa Francisco Julião(apud SILVA, 2009, p.3), um de seus principais expoentes: “Quem batizou a Sociedade Agrícola e Pecuária com esse nome “Liga”, em 1955 foram os jornais do Recife para torná-la ilegal. A Liga Camponesa começou sendo crônica policial. Qualquer coisa relacionada com a Liga estava na página policial, porque consideravam que tudo o que acontecia no campo não era senão uma série de delitos cometidos pelos camponeses sob a orientação desse



conservadores da sociedade e da mídia local, de semelhanças com um movimento ocorrido dez anos antes e cuja duração foi de apenas dois anos.<sup>106</sup> Trata-se das Ligas Camponesas organizadas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Estas mostram-se precursoras no movimento de luta pelo acesso à terra no Brasil e representam uma tentativa de reconhecimento jurídico da problemática fundiária. Após a legalização do partido em 1945, seus militantes iniciaram intenso processo de atuação política no campo com a intenção de mobilizar a população rural em torno de um movimento unificado. Conforme destaca Camisasca,<sup>107</sup> tal preocupação consta inclusive no *Estatuto Provisório das Ligas Camponesas*:

A Liga Camponesa é uma associação de trabalhadores do campo que visa congregar em seu seio todas as pessoas que tenham como fonte de renda e sustento, a exploração agrícola e pastoril. (...) Como organismo democrático que é, a Liga Camponesa se propõe a lutar dentro das leis do país, mas com vigor e energia, para a conquista de condições mais humanas e justas para todos os camponeses.”<sup>108</sup>

Dentre as principais pautas das Ligas Camponesas, destacam-se a fixação da taxa de arrendamento em 20%, o pagamento de indenizações pelas benfeitorias realizadas nas propriedades e a extensão da legislação trabalhista aos trabalhadores do campo.<sup>109</sup>

Assim, desde as Ligas comunistas do PCB, a união nacional da luta camponesa pode ser sintetizada na bandeira da reforma agrária. Opõe-se, entretanto, em boa medida à pretensa radicalidade das Ligas do Nordeste, especialmente aquela assumida a partir da década de 1960, cujas palavras de ordem eram “Reforma Agrária na lei ou na marra”.

Destaca-se o I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas - realizado na cidade de Belo Horizonte, em 1961 - fundamental para a consolidação da radicalização das Ligas.<sup>110</sup> O Evento desempenhou papel central na consolidação

---

fulano de tal, esse senhor advogado e agora deputado que criava conflitos, tirando a paz do campo.” (Entrevista com Francisco Julião: Jornal O Pasquim, edição de 12 de Janeiro de 1979)

<sup>106</sup> SILVA, Thiago Moreira Melo e. A presença das Ligas Camponesas na região Nordeste. p.3.

<sup>107</sup> CAMISASCA, Marina. *Camponeses mineiros em cena: mobilização, disputas e confrontos* (1961 - 1964). 2009. p.88.

<sup>108</sup> Texto do Estatuto (apud Camisasca, p.88)

<sup>109</sup> CAMISASCA, Marina. *Camponeses mineiros em cena: mobilização, disputas e confrontos* (1961 - 1964). p.88.

<sup>110</sup> Ibidem. p.44.

do campesinato como ator político a nível nacional<sup>111</sup> e na deliberação sobre os mecanismos de realização da reforma agrária.

Se, naquele momento, havia a certeza da reforma do modelo agrário brasileiro, já a maneira como sua conquista se concretizaria estava na mira de ações diversas. O âmbito jurídico estava no centro do debate. Isso porque, então, diversos projetos de lei haviam sido elaborados, de modo que a discussão no Congresso de Belo Horizonte (1961) centrou-se na necessidade ou não de alteração do artigo 141 §16 da Constituição Federal de 1946, que versava sobre a indenização ao proprietário em caso de desapropriação.

Há, inclusive, fala importante do deputado Francisco Julião<sup>112</sup> no sentido de alteração dos critérios de pagamento aos proprietários de terras nos casos de desapropriação e reivindicação da participação de representantes da luta camponesa nos órgãos estatais responsáveis pela revisão da política agrária pátria.<sup>113</sup>

Desse modo, conclui-se que o mote “reforma agrária na lei ou na marra” sintetiza uma gama diversa de lutas. Se, por um lado, retorna-se para a luta auto-organizada dos trabalhadores rurais pela terra por meio de ações pacíficas e pautas reivindicatórias de direitos (especialmente nos mecanismos de luta pela posse da terra, mas também na extensão de garantias trabalhistas aos camponeses, dentre outras reivindicações); por outro, conclama à luta armada e à realização de ações revolucionárias. Com isso, a opção por um ou por outro estilo de ação variava de acordo com a situação local e as tensões percebidas em cada contexto político.

Santos<sup>114</sup> atribui, ainda, a influência da atuação de Julião ao entusiasmo criado pelas associações não somente dos agricultores mas também dos intelectuais militantes urbanos, especialmente após a radicalização dos meios de luta a partir do início da década de 1960.

---

<sup>111</sup> CAMISASCA, Marina. *Camponeses mineiros em cena: mobilização, disputas e confrontos* (1961 - 1964). p.38.

<sup>112</sup> O papel de Julião é significativo na expansão e consolidação das Ligas Camponesas, tendo se firmado como principal defensor jurídico da Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP), responsável pela desapropriação das terras do Engenho Galiléia e grande liderança do campesinato nacional, além de militante e deputado eleito do PSB.

<sup>113</sup> CAMISASCA, Marina. *Camponeses mineiros em cena: mobilização, disputas e confrontos* (1961 - 1964). p.44.

<sup>114</sup> SANTOS, Leonardo Soares dos. As Ligas Camponesas do PCB: a transformação da questão agrária em ação política. (1928-1947). *Trocadero: Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, Cádiz, n.17, p. 77-98, 2005. Disponível em: <ow.ly/adix306DbW3>. Acesso em: 29 nov. 2016. p.78.

Já em 1963, conforme Azevedo,<sup>115</sup> as Ligas Camponesas começam a entrar em declínio devido a divergências entre militantes e perdem espaço para movimentos de sindicalização.

Enfim, com a queda de João Goulart, as Ligas Camponesas são criminalizadas e instaura-se um período de intensa perseguição às suas principais lideranças, impondo-lhes a fuga.<sup>116</sup>

Apesar dos esforços heróicos das Ligas Camponesas, a reforma agrária não se concretizou. Todavia, sua influência permanece forte,<sup>117</sup> de modo que o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) reivindica para si a condição de filiação desse movimento social, papel expressado por Stedile, um de seus principais articuladores:

o ideal e as formas de luta, a “garra” e a obstinação, o comprometimento e a força das Ligas e dos companheiros estão, hoje, desenvolvidos, atualizados e reiterados na luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, o MST, herdeiro natural daquela histórica organização.<sup>118</sup>

## 4.2 A REVOLTA COMO MOTOR DO DIREITO: A TEORIA DO DIREITO INSURGENTE

Se o direito oficial nasce das relações sociais capitalistas e tem no Estado um garantidor, o direito insurgente firma-se por meio da concretude da resistência ao seu duplo (o direito posto). Constrói-se e ressignifica-se pela prática de seu crescimento, em meio à organização dos movimentos sociais, nasce fugitivo e inseguro mas com mirada definida: a busca por justiça e igualdade. Se o direito oficial se mostra como injustiça, o direito insurgente firma-se como luta.

De início, vale situá-lo ao lado de outras teorias oriundas da América Latina que dialogam com o marxismo.

<sup>115</sup> AZEVEDO, Fernando. *As Ligas Camponesas*. 1.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

<sup>116</sup> SANTOS, Leonardo Soares dos. *As Ligas Camponesas do PCB: a transformação da questão agrária em ação política. (1928-1947)*. p.78.

<sup>117</sup> Acerca dos acampamentos em Pernambuco na atualidade, características organizativas comuns são identificáveis. Para aprofundar o conhecimento sobre a luta de forças de diversas organizações políticas e como isso reflete na organização dos acampamentos, recomenda-se a leitura do artigo “A Forma Acampamento: Notas a partir da versão pernambucana” de Lygia Sigaud. A antropóloga fornece um sóbrio panorama atual das condições, entraves e avanços da luta pela terra na região.

<sup>118</sup> STEDILE, João Pedro (org). *A questão agrária no Brasil: História e natureza das Ligas Camponesas - 1954-1964*. p.16.

Na década de 1980, período que marca a reconstitucionalização do Brasil, despontam algumas correntes críticas do direito<sup>119</sup> que dialogam com a nossa temática. Dentre elas, merecem destaque: o direito alternativo, cuja fundamentação teórica é formulada precipuamente por magistrados europeus para efetivação de direitos e garantias fundamentais; o pluralismo jurídico, cuja teorização tem por fulcro estudos em comunidades marginalizadas e demonstra a existência de práticas jurídicas, especialmente sob o viés da produção normativa, para além do Estado, fundadas na vivência das próprias comunidades ou dos movimentos sociais; e o direito insurgente, que solidifica sua concepção a partir da práxis das assessorias jurídicas populares (AJPs), de modo que propõe a instituição de novas epistemologias ao sistema jurídico e orienta-se por uma finalidade ética à superação de um modelo social excludente.

Apesar de considerar que as correntes supracitadas trouxeram contribuições ao debate de seu tempo, inclusive carregando elementos comuns entre si (a exemplo do enfoque crítico marxista, muito embora seja desenvolvido de maneiras diversas) de modo que a própria diferenciação entre elas não ocorre sem prejuízo de reduzir-lhes a complexidade, opta-se por aprofundar as propostas do direito insurgente. Ainda que as mencionadas teorias reajam de forma diferente às limitações do direito oficial, aliás, seu elemento diferenciador, justifica-se a escolha em função de seu enfoque priorizar a prática das lutas populares, uma vez que a mirada específica dos advogados que as representam acresce sentido teórico às demandas dos movimentos sociais.

As teorizações sobre o direito insurgente nascem das atividades de advogados militantes nas práticas das assessorias jurídicas populares (AJPs), destacando-se dois nomes: Baldez e Pressburger<sup>120</sup>. Suas ponderações orientam-se no sentido de fornecer interpretações teóricas que abarquem as dificuldades e avanços enfrentados pelos movimentos sociais.

---

<sup>119</sup> DIEHL, Diego Augusto. Metodologia da assessoria jurídica popular na luta pela realização histórica dos Direitos Humanos. In: ENCONTRO ANUAL DA ANDHEP: - Direitos Humanos, Democracia e Diversidade, 5., 2009, Belém. *Anais...* São Paulo: ANDHEP, 2009. Disponível em: <ow.ly/Qo1P306D5En>. Acesso em: 20 ago. 2016.

<sup>120</sup> Enriquece em significados a relação aqui pretendida quando mencionada a vinculação de Pressburger com as Ligas Camponesas. Ribas (2009, p.86) destaca a militância direta deste advogado no movimento, inclusive pela atuação na defesa processual de Francisco Julião.

As ponderações do direito insurgente acolhem a percepção crítica marxista da forma jurídica moderna oficial<sup>121</sup> e pretensamente absoluta como nociva e excludente. De modo que essa forma jurídica é entendida como um mecanismo de reprodução das relações do capital a partir da exploração do trabalho, uma forma de manutenção de classes sociais no poder e uma fórmula eficiente de exclusão de sujeitos subalternos de sua proteção. Nesse quesito, aproximam-se dos questionamentos do pluralismo jurídico quanto à insatisfação com a capacidade do direito moderno assumir demandas locais e populares.

Pressupõe-se o conflito social como condição de possibilidade para o direito insurgente e a luta dos sujeitos oprimidos como ato fundante de sua epistemologia. A percepção de uma crise na administração da justiça do direito estatal impulsiona a busca por novas alternativas, porém existem formas diferentes para a superação desse problema.

Apóiam-se tanto o direito insurgente quanto o pluralismo jurídico na necessidade de questionamento da ordem jurídica monista típica da construção moderna do direito, da exclusividade do Estado na administração da justiça,<sup>122</sup> na constante invisibilização de suas demandas e vivências na ordem institucional e na negação última de sua percepção como sujeitos concretos de direito.<sup>123</sup>

Com essa constatação, Pressburger<sup>124</sup> aponta para a construção de um horizonte crítico para o direito fundado na “insurgência contra a perspectiva idealista e fragmentada do saber dominante” em si mesma excludente e ignorante da realidade do trabalhador.

Pressburger avança:

o caldo de cultura desse *direito insurgente* é o conflito social e se revela nas estratégias dos sujeitos coletivos de alguma forma organizados. É aquela “invenção” de um direito mais justo e eficiente, que vai emergindo das lutas sociais, momento histórico e teórico em que os oprimidos se reconhecem como classe distinta daqueles que os oprimem. É este direito, ainda longe de se normatizar ou, kelsenianamente falando, ainda sem eficácia para toda

<sup>121</sup> DIEHL, Diego Augusto. Metodologia da assessoria jurídica popular na luta pela realização histórica dos Direitos Humanos. p.13.

<sup>122</sup> RIBAS, Luiz Otávio. *Direito insurgente e pluralismo jurídico: assessoria jurídica de movimentos populares em Porto Alegre e no Rio de Janeiro (1960-2000)*. 2009. 149 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Curso de Mestrado em Filosofia e Teoria do Direito do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. p.24.

<sup>123</sup> DIEHL, Diego Augusto. Metodologia da assessoria jurídica popular na luta pela realização histórica dos Direitos Humanos.

<sup>124</sup> PRESSBURGER, Miguel. Direito, a alternativa. In: OAB–RJ. *Perspectivas sociológicas do direito: 10 anos de pesquisa*. Rio de Janeiro: OAB/Universidade Estácio de Sá, 1995, p. 32.

a sociedade, já vai fornecendo indicativos metodológicos na busca de uma nova epistemologia.<sup>125</sup>

Entretanto, sobre a relevância do aspecto construtivo do direito destacado por Pressburger, Pazello acredita que o teórico

resiste em refletir sobre a extinção do fenômeno jurídico, dadas as condições históricas de inviabilidade revolucionária, o que não significa incorporar os entendimentos dos alternativistas para os quais a guerra de posições teria superado a guerra de movimento, importando em visão processual de revolução.<sup>126</sup>

Portanto, o fundamental aqui é a radicalidade e o fortalecimento do movimento popular com vistas à construção de uma situação de possibilidade de transformação revolucionária da ordem a partir de uma dualidade de poderes, na qual não é possível a convivência entre esses dois direitos.<sup>127</sup>

Ou seja, a reivindicação de um “novo direito” momentaneamente defendida por alguns precursores do direito insurgente não expressa a peculiaridade de seu pensamento. O aspecto inovador de sua visão com relação ao pluralismo jurídico comunitário-participativo pensado por Wolkmer<sup>128</sup> reside na radicalidade e na sua ênfase nos movimentos populares<sup>129</sup> e sua capacidade latente de subverter a ordem

<sup>125</sup> PRESSBURGER, Miguel. Direito, a alternativa. p. 33.

<sup>126</sup> PAZELLO, Ricardo Prestes. *Direito insurgente e movimentos populares: o giro descolonial do poder e a crítica marxista ao direito*. 2014. 545 f. Tese (Doutorado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. p.453.

<sup>127</sup> A esse propósito, dispõe Pazello (2014, p.470-471): “Se é certo que aqui esculpimos a (re)fundação da crítica jurídica, inserindo nela o projeto político popular e insurgente, por outro lado precisamos dizer a ênfase em um direito insurgente é um modo, não ordenamental (ou seja, que não conforma um ordenamento, um sistema, nem de regras nem de relações jurídicas), de permitir a resistência enquanto predomina, no contexto da luta de classes, a assimetria de poderes, bem como um modo também não ordenamental de experienciar uma eventual dualidade de poderes. O fito revolucionário marca o direito insurgente e o seu alcançar implica o início de seu definimento, o que chamamos de transição revolucionária e pós-revolucionária”.

<sup>128</sup> Na concepção de Wolkmer(2001, p.257), “quando se pensa em novo paradigma de se fazer política, não se está abandonando, ou excluindo, inteiramente a democracia representativa burguesa e suas limitadas e insuficientes regras institucionais formais (como partidos políticos, proporcionalidade, votos, etc.), mas sim desenvolvendo formas de democracia de base (participação, gestão compartilhada e sistema de conselhos) capazes de conviver com certos institutos positivos da democracia por delegação. A convergência deve levar em conta, sobretudo, a participação, o controle e a representação vinculante dos interesses de todos os setores da sociedade (...)”.

<sup>129</sup> Nos termos de Baldez(2010,p.204), “o movimento popular é o não-sujeito, o coletivo político e transformador: o sinal mais claro do advento de uma nova sociedade solidária e socialista, e, no percurso de suas conquistas, o caminho das lutas específicas que o caracterizam e personalizam. Nesse percurso, vão elaborando instâncias, institucionalizadas ou não, de vital importância para os subalternizados, nos embates de cada hora com a classe dominante e elites dirigentes”.

burguesa – como diria Baldez,<sup>130</sup> é “sob qualquer tipificação, direito contra a ordem burguesa”. Nesses termos, complementa-se às ponderações de Glauber Rocha no sentido de acumulação de forças que culminam em uma dualidade de poderes na qual a violência civilizacional choca-se inexoravelmente com a resposta da violência revolucionária.

Para Ribas: “O pluralismo jurídico insurgente é aquele que está impregnado na prática política de desobediência e resistência dos movimentos populares; é a insurgência sobre a ordem posta, a denúncia de sua impossibilidade de alcançar a justiça social e a igualdade material”.<sup>131</sup>

Sobre o sentido de justiça, é aqui entendida como comprometimento ético, construído por um povo em determinadas condições sociais e históricas e orientado à igualdade.<sup>132</sup>

Ainda de acordo com Ribas,<sup>133</sup> o cerne do direito insurgente seriam as chamadas práticas jurídicas insurgentes como “manifestações populares de pluralismo jurídico”, isto é, a totalidade de ações dos movimentos populares, independentemente da judicialização de demandas.

Desse modo, avança-se para os sentidos possíveis de resistência na visão insurgente do direito.

Ribas esclarece:

(...) constitui-se numa dualidade: ora em operação da dogmática jurídica e da crítica do direito pelos advogados na defesa dos movimentos- o positivismo de combate; ora na invenção de um direito como instrumento das comunidades empobrecidas para a transformação de uma cultura de contestação- próxima do pluralismo jurídico propriamente dito<sup>134</sup>

Portanto, reafirma-se que o traço distintivo do direito insurgente seria a ênfase no movimento e no sujeito que questiona a ordem, não em um rearranjo do Estado.

Diehl<sup>135</sup> resgata Baldez para dar a dimensão da unicidade do direito insurgente no sistema capitalista. Para ele, a sua missão histórica não advém puramente do fato de configurar-se como uma juridicidade alternativa à estatal,

<sup>130</sup> BALDEZ, Miguel Lanzellotti. A luta pela terra urbana. *Revista de direito da Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 51, p. 152–170, 1998. p.205.

<sup>131</sup> RIBAS, Luiz Otávio. *Direito insurgente e pluralismo jurídico: assessoria jurídica de movimentos populares em Porto Alegre e no Rio de Janeiro (1960-2000)*. p.23.

<sup>132</sup> Ibidem, p.24-28.

<sup>133</sup> Ibidem, p.20.

<sup>134</sup> Ibidem, p.57-58.

<sup>135</sup> DIEHL, Diego Augusto. Metodologia da assessoria jurídica popular na luta pela realização histórica dos Direitos Humanos. p.8.

antes, repousa na própria capacidade de seus teóricos formularem alternativas contra a ordem opressora, mesmo se utilizando de mecanismos jurídicos da ordem jurídica instituída, com a finalidade de construir uma sociedade socialista. Desse modo, depreende-se que a capacidade de resistência dos oprimidos frente às injustiças do direito oficial é valorizada, todavia, por razões táticas, opta-se por uma disputa também no interior desse sistema inserido em uma escolha estratégica mais ampla de superação da ordem estabelecida.

Assim, conclui Diehl,

O direito insurgente não carrega consigo uma perspectiva de luta reformista pela realização de “alguns direitos humanos”, mas entende que a realização total dos direitos humanos não é factível na sociedade capitalista, ensejando a sua superação em prol da verdadeira emancipação humana(...) Sua estratégia de ação deve ser crítica a ponto de compreender, porém, que soluções parciais e intra-sistêmicas podem representar tanto um retrocesso político (na medida em que legitimam a atual sociedade de classes como uma suposta sociedade “plural” e “democrática”), como também um avanço em termos da consciência da classe trabalhadora.<sup>136</sup>

Pressburger<sup>137</sup> defende a necessidade da disputa interna do direito oficial. Para ele, a luta dentro de suas formas, estrutura e racionalidade não podem ser negligenciadas sob pena de negar um amplo rol de conquistas históricas contra a imposição desenfreada do capital.

Deste modo, a resistência constrói-se em constante tensão sob dois pólos distintos: de um lado, reivindica-se um mínimo garantista das condições dignas de vida no capitalismo, todavia, ao fazê-lo, acaba por legitimar e reforçar o papel de um Estado opressor.

Nesse sentido, toma forma a opção das organizações camponesas de intensificar sua luta política pela efetivação de direitos contra o latifúndio improdutivo, pela garantia universal do acesso à terra e por condições dignas de trabalho no campo. Pelo fato dos principais articuladores do direito insurgente terem formulado suas ideias junto aos movimentos sociais, há forte intercâmbio entre a prática cotidiana da luta das classes subalternas e suas formulações teóricas, operando na tensão sempre presente entre a legitimação da ordem posta e a construção de alternativas a ela.

---

<sup>136</sup> DIEHL, Diego Augusto. Metodologia da assessoria jurídica popular na luta pela realização histórica dos Direitos Humanos. p.14-15.

<sup>137</sup> PRESSBURGER, Miguel. Direito, a alternativa. p.35.



Acerca dessa tensão na luta pela terra, Baldez<sup>138</sup> percebe que as organizações camponesas aprenderam em sua trajetória a desconfiar dos compromissos do Estado com sua luta, isso porque as meras elaborações jurídicas não seriam suficientes para alcançar os fins almejados, sendo necessário acoplar a estratégia das ocupações de terras, ou seja, a intervenção direta na realidade.<sup>139</sup>

Baldez assevera:

Quanto ao campo o controle da classe trabalhadora não se deu pela subjetivação jurídica, deixaram-no à mercê de coronéis e jagunços, juizes e policiais, e ao tratamento colonial da legislação civil, comprometida, em suas determinantes históricas, com os interesses do latifúndio.<sup>140</sup>

Tais considerações obrigam Diehl<sup>141</sup> a sentenciar: “Suas tarefas são radicais, revolucionárias, indóceis.”.

Finaliza-se afirmando que a luta pela terra somente se concretiza com a posse da terra.<sup>142</sup> Sua tomada de assalto pelas classes subalternas é entendida como um ato político legítimo; a materialização da sua luta contra o capital, contra um modelo colonial de desterro e exploração.

#### 4.3. AS PRÁTICAS INSURGENTES EM “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”

Neste momento, após a explicação sobre o sujeito retratado no filme sob debate e sobre as percepções do direito insurgente, pode-se proceder à análise insurgente do direito a partir de práticas retratadas na obra.

Ressalte-se que a presente análise também poderia ser feita à luz do pluralismo jurídico, todavia, devido ao seu caráter pouco radical frente aos entraves

<sup>138</sup> BALDEZ, Miguel Lanzellotti. A luta pela terra urbana. p.158.

<sup>139</sup> Acerca do tratamento jurídico dado à terra, Baldez(1998, p.167) esclarece que “a luta pela terra concretiza-se pelo ato de posse da terra, fato de profundo sentido conceitual e que, como ocorrência histórica, antecede à figura da propriedade, mero efeito jurídico construído pelo direito, para garantir na lenta passagem da formação sócio-econômica feudal para a formação capitalista, a propriedade da terra a quem não estivesse em sua posse efetiva. Construiu-se assim o conceito de propriedade como relação ou vínculo jurídico independente da posse, que é mero fato, ao qual o direito positivado na lei atribui, desde que a ele se somem outros fatos, como o tempo ou a violência (no conceito burguês), determinados efeitos jurídicos, respectivamente, no primeiro caso, posse e tempo dão usucapião, modo de transformar a posse em propriedade, e posse e violência (agressão à posse em seu conceito burguês), proteção possessória (ações de interdito proibitório, manutenção na posse e reintegração na posse).”

<sup>140</sup> Ibidem, p.159.

<sup>141</sup> DIEHL, Diego Augusto. Metodologia da assessoria jurídica popular na luta pela realização histórica dos Direitos Humanos. p.18.

<sup>142</sup> BALDEZ, Miguel Lanzellotti. A luta pela terra urbana. p.167.

do capital, acredita-se que não sintetize o sentido revolucionário da obra cinematográfica.

De início, pode-se depreender o Messianismo (representado no filme pelo resgate de Canudos) e o Cangaço (ainda que desfalcado da robustez inicial do movimento) como momentos emblemáticos de soberania popular e de resistência ao modelo capitalista imposto.

Torna-se perceptível na obra a reestruturação da sociedade por suas bases a partir do combate à concentração fundiária e à estratificação social. Ainda que revestido de evidente conteúdo religioso, o beato Sebastião dirige-se aos camponeses que o seguiam: “o homem não pode ser escravo do homem. O homem tem que deixar as terras que não é (sic) dele e buscar as terras verdes do céu. Quem é pobre vai ficar rico...quem é rico vai ficar pobre.”

O caráter de insurgência permeia sua fala, assumindo ares de revolta quando evoca: “...e nós não vai ficar (sic) sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar a cabeça dos inimigos.”

O cangaceiro Corisco, remanescente do bando de Lampião, ainda que no filme esteja despojado do poderio de outrora, permanece fiel ao ideário libertador que notabilizou o movimento, quando, antes de ser morto pelo jagunço Antonio das Mortes, representante do poder instituído, reitera o poder popular: “...mais fortes são os poderes do povo!”

Dessa forma, o grande destaque é o caráter auto-organizativo das formas de resistência, que nascem, crescem e ressignificam-se no seio popular. Tomam forma, agregam traços organizativos definidos e definham sem, necessariamente, serem vítimas de imposição estatal para o seu fim (perseguição). Assim, têm finalidade revolucionária e almejam a construção de uma sociedade mais igualitária.

Outro momento significativo da obra aqui debatida é quando o bando chefiado por Corisco ocupa uma propriedade rural. Ainda que na ilegalidade e de forma violenta, a tomada da “casa grande” adquire caráter simbólico da vitória da vontade popular contra o modelo instituído. Retoma-se, aqui, a práxis revolucionária de que a posse da terra e a equitativa divisão dos seus frutos caracterizam ato político legítimo.

Portanto, acredita-se que a faísca revolucionária somente pode ser identificada nos instantes de ruptura presentes nas diversas formas de luta, conformando-se os modelos de ação à configuração histórica e política do momento.

Consentâneo com o cenário em que transcorre o filme, Glauber Rocha condiciona seu discurso à violência, de modo que este elemento permeia toda a obra e serve de impulso às mudanças de perspectiva no filme. Tratam-se, logicamente, de exageros narrativos retratados na obra, mas justificam os desencontros em que deságuam os movimentos.

Merecem destaque, ainda, dois momentos de ruptura e reestruturação dos modelos de resistência no sertão. O primeiro deles trata-se do sacrifício de um bebê pelo beato Sebastião, como forma de purificação. De início, Manuel e Rosa nada fazem para impedir o sacrifício, entretanto, num lampejo de arrependimento, Rosa assassina o beato. A cena retratada coincide com o instante em que Antonio das Mortes atira contra a comunidade de seguidores, desfazendo-se a proposta messiânica de salvamento e conduzindo o casal Manuel e Rosa ao segundo momento, a seguir descrito.

O segundo rompimento dá-se em dois momentos, iniciando-se no episódio de castração do dono da “casa grande”, antes mencionada, e finalizando-se com a morte de Corisco. A cena da castração aborda, concomitantemente, o ritual de inicialização de Manuel (“Satanás”) e a imposição da vontade de Corisco, mais tarde revista, no segundo momento, quando o cangaceiro, percebendo a inevitabilidade da morte, reparte a riqueza amealhada no cangaço e oferece a oportunidade de libertação a Manuel.

Insere na proposta estética do transe, na qual se alicerça a obra “Deus e o diabo da terra do sol”, a atitude libertária de Corisco diante da morte, despojando-se da fortuna e mudando de posição quanto ao determinado para Manuel (indo da imposição unilateral da sua vontade ao diálogo ponderado de libertação) constitui teatralização do julgamento.

A título de comparação, convém destacar a passagem do julgamento conduzido por Joca Ramiro em “Grande sertão: Veredas”<sup>143</sup> de João Guimarães Rosa. Assim como Corisco no ritual de iniciação de Manuel, Joca Ramiro, chefe jagunço, assume papel de juiz, todavia apresenta-se cerimonioso, formal. Ambos estão situados em mundos de fantasia pautados pela estruturação da sociedade entre arcaico e moderno. Entretanto, apresentam sentidos contrários: Joca Ramiro adota as formas jurídicas oficiais, abraça as formas “civilizadas” de julgamento, em

---

<sup>143</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. p.212

detrimento da escolha tradicional.<sup>144</sup> Já Corisco rejeita o direito e firma-se na lei do punhal, dobrando-se ao diálogo com seus pares somente ao final. Assim, Rocha rejeita as formas jurídicas e impõe à força a violência de sua estética.

Além disso, identifica-se no confronto final entre Corisco e Antônio das Mortes, em última análise, a síntese do embate entre o insurgente e o instituído: se Corisco poderia representar uma racionalidade para além da ordem posta, Antônio das Mortes representaria outra versão que, apesar de estar no campo da ilegalidade, reafirma estruturas de poder legitimadas pelo direito burguês, combatendo em nome da legalidade.

Há rejeição da ordem instituída em detrimento de uma nova construção popular.

Por fim, para fechar o ciclo temático proposto neste texto, afirma-se que a rejeição da perspectiva de uma estruturação dual da sociedade e da verossimilhança dos sujeitos representados não importam na impossibilidade da identificação de elementos jurídicos na obra, todavia o resgate dos sujeitos concretos é imprescindível para não se deixar seduzir por um elogio puro da violência. As percepções jurídicas são totalmente imaginativas. Nesse sentido, ganha corpo o resgate das Ligas Camponesas e dos movimentos sociais. Especialmente quando considerado o horizonte histórico não revolucionário, no qual importa rever a relação com o direito e disputá-lo taticamente. Poder-se-ia identificar tal mudança na obra “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) com a valorização de formas intra-sistêmicas e menos radicais de luta, entretanto tal perspectiva ultrapassa os limites da análise pretendida neste texto.

---

<sup>144</sup> RONCARI, Luiz. O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p. 302-303.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relevância do Cinema Novo na cultura brasileira é inegável e muito foi teorizado a esse respeito na literatura especializada. O sertão como cenário de misticismo e revolta, presentes na obra “Deus e o diabo na terra do sol”, ainda hoje podem ser identificados no cinema brasileiro contemporâneo, como se dá no chamado Cinema de Retomada, ainda que este complexifique a representação delineada no Cinema Novo, abraçando ideia mais realista do tipo nordestino.

A visão estética e política de Glauber Rocha, embora engessada em alguns aspectos pela conjuntura política de seu tempo, continua vigorosa pela tenacidade e mordacidade crítica do capitalismo.

A partir da construção imagética do sertão como reduto sintetizador da brasilidade, estudou-se o sentido de insurgência possível em “Deus e o diabo na terra do sol”. Conquanto ficcional, a obra retoma elementos inerentes aos principais movimentos de resistência do sertão, o Messianismo e o Cangaço, ultrapassando-lhes a realidade histórica e refletindo a crença glauberiana daquele momento, de superação do sistema capitalista-colonial-opressor.

Na análise da obra, optou-se por metodologia expansiva, na medida em que ela não constitui referencial único, mas ponto de partida para outras incursões. Assim, o filme ganha novos sentidos e interpretações, e o próprio ser representado, o sertanejo, materializa-se, revolta-se e ganha vida.

A estética da fome glauberiana centra-se no sertanejo em movimento. O cenário de desolação é palpável e os personagens, afastados da ideia de permanência, seja pela inclemência da terra, seja pela impossibilidade de possuí-la, impulsionam-se a um futuro inevitável que, porém, ao final, para além do filme, não se mostrou assim tão inevitável.

A desterritorialização do povo nordestino ocorre sempre que há distanciamento de sua realidade material e opera-se por meio da imposição de modelos excludentes e violentos.

Acredita-se que a opção narrativa de Glauber Rocha despreza a verossimilhança dos sujeitos. Se sua intenção, afinal, residia na tentativa de mostrar a alma do povo brasileiro (e, pelos dados levantados, foi nesse sentido que se orientou), logra êxito em abeberar-se na cultura popular, a exemplo da influência da estrutura narrativa do cordel, mimetizada no filme pelo retrato fiel do cantador.

Não se opera uma retomada do papel do “sertão” na cultura brasileira gratuitamente, importa destacar a sua construção alienada e pouco realista. Nesse sentido, destaca-se forte o clamor de Albuquerque Júnior em reivindicar um “basta” em construções que apenas reafirmam o papel do Nordeste como lugar atrasado, retratado somente por meio de figuras alegóricas e paternalistas. Ainda hoje opera-se a caracterização de personagens representativos do Nordeste com base naquelas antigas categorias, formas e trejeitos.

Destarte, importa, inicialmente, retomar os sentidos de “sertão” construídos culturalmente (e historicamente) no imaginário nacional para, então, proceder-se à análise das estratégias de luta adotadas pelos próprios agentes marginalizados.

Assim, a migração para a temática dos movimentos sociais tem o propósito de desconstrução do tipo sertanejo estereotipado e análise das estratégias de luta pós-advento das Ligas Camponesas, a exemplo da bandeira pela reforma agrária.

Desse modo, percebe-se que o protagonismo da classe campesina deve ser respeitado, priorizando-se as deliberações coletivas propostas na concretude dos movimentos sociais. Com isso, do direcionamento à justiça social pode surgir uma possibilidade libertária, síntese das tensões reivindicatórias e revolucionárias da militância política.

Feitas essas considerações, foi possível adentrar-se na análise insurgente do direito a partir de práticas retratadas no filme. Todavia, sua intenção não se esgotou aí. Isso porque a unicidade do direito insurgente reside na ênfase do próprio sujeito que questiona a ordem.

A teoria do direito insurgente contempla a reivindicação por direitos como utilidade tática, intentando, porém, como finalidade última, a extinção do modelo jurídico, possível apenas após processo revolucionário.

Ao término dessa pesquisa, convém ressaltar a plena convicção de que mudanças estruturais na sociedade dependem de luta articulada em três sentidos: classe, raça e gênero. Ressalve-se, por fim, que se a presente análise não se debruçou detidamente sobre esses aspectos foi porque o formato acadêmico exigido não comportava outros aprofundamentos.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p.145-151, 1995.
- AZEVEDO, Fernando. *As Ligas Camponesas*. 1.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BALDEZ, Miguel Lanzellotti. A luta pela terra urbana. *Revista de direito da Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 51, p. 152–170, 1998.
- \_\_\_\_\_. Anotações sobre direito insurgente. *Captura críptica: direito, política, atualidade*, Florianópolis, n. 3, vol. 1, p. 195-205, jul,-dez. 2010.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU: revista de comunicação, cultura e política*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007.
- \_\_\_\_\_. Transe, Crença e Povo. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v.1, n. 1, p.107-119, 1993.
- BOTARO, Rafael Wellington; SANTOS, Héder Junior dos. Lentes vorazes e famintas: as propostas estéticas e políticas de Glauber Rocha para os anos de 1960. *Filogênese: Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia*, Marília, v. 4, n. 2, p. 118-131, 2011. Disponível em: <[ow.ly/BREQ306Db2I](http://ow.ly/BREQ306Db2I)>. Acesso em: 20 ago. 2016.
- CALLADO, Antônio. A volta às cooperativas da morte. In: FURTADO, Celso (Coord.). *Brasil: Tempos modernos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CAMISASCA, Marina. *Camponeses mineiros em cena: mobilização, disputas e confrontos (1961 - 1964)*. 2009. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- CASSINS, Fahya Kury. A violência da fome e da câmera: Glauber Rocha e deus e o diabo na terra do sol. In: SIMPÓSIO DE HISTÓRIA CULTURAL, 6, 2012, Teresina. *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural: Escritas da História: Ver - Sentir – Narrar*. São Paulo: GT Nacional de História Cultural da ANPUH, 2012. Disponível em:<<http://ow.ly/2UuG306Dbsn>>. Acesso em: 20 ago. 2016.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 3.ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIEHL, Diego Augusto. Metodologia da assessoria jurídica popular na luta pela realização histórica dos Direitos Humanos. In: ENCONTRO ANUAL DA ANDHEP: - Direitos Humanos, Democracia e Diversidade, 5., 2009, Belém. *Anais...* São Paulo: ANDHEP, 2009. Disponível em: <ow.ly/Qo1P306D5En>. Acesso em: 20 ago. 2016.

FAGUNDES, Vanessa de Aguiar. *El rostro de Brasil en el cine contemporáneo brasileño de 1994 a 2010*. 2014. 528 f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Programa de Doutorado em História da Arte da Universidade de Zaragoza, Zaragoza, 2014.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha - Violência revolucionária e violência nômade. *Revista Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 181-189, 2012.

MEDEIROS, Rondinely. Mundo quase árido. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL OS MIL NOME DE GAIA: DO ANTROPOCENO À IDADE DA TERRA, 1., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC-Rio/ PPGAS do Museu Nacional – UFRJ, 2014. Disponível em: <ow.ly/Y20m306DbBi>. Acesso em 20 ago. 2016.

MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MORAIS, Clodomir Santos de. História das Ligas Camponesas do Brasil (1969). In: STEDILE, João Pedro (org). *A questão agrária no Brasil: História e natureza das Ligas Camponesas - 1954-1964*. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p. 21-76.

NAGIB, Lúcia. *A Utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OIKAWA, Marcelo Eiji. *Porecatu: a guerrilha que os comunistas esqueceram*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

PAZELLO, Ricardo Prestes. *Direito insurgente e movimentos populares: o giro descolonial do poder e a crítica marxista ao direito*. 2014. 545 f. Tese (Doutorado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PRESSBURGER, Miguel. Direito, a alternativa. In: OAB–RJ. *Perspectivas sociológicas do direito: 10 anos de pesquisa*. Rio de Janeiro: OAB/Universidade Estácio de Sá, 1995, p. 21-35.

\_\_\_\_\_. Direito insurgente: o direito dos oprimidos. In: \_\_\_\_\_; RECH, Daniel; ROCHA, Osvaldo Alencar; TORRE RANGEL, Jesús A. de la. *Direito insurgente: o direito dos oprimidos*. Rio de Janeiro: AJUP/Fase, 1990, p. 6-12.



RIBAS, Luiz Otávio. *Direito insurgente e pluralismo jurídico: assessoria jurídica de movimentos populares em Porto Alegre e no Rio de Janeiro (1960-2000)*. 2009. 149 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Curso de Mestrado em Filosofia e Teoria do Direito do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SANTOS, Leonardo Soares dos. As Ligas Camponesas do PCB: a transformação da questão agrária em ação política. (1928-1947). *Trocadero*: Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte, Cádiz, n.17, p. 77-98, 2005. Disponível em: <ow.ly/adix306DbW3>. Acesso em: 29 nov. 2016.

SIEGA, Paula. A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. *Confluenze*, Bologna, v.1, n.1, p. 158-177, 2009.

SIGAUD, Lygia. A Forma Acampamento: Notas a Partir da Versão Pernambucana. *Novos Estudos*: Cebrap, São Paulo, n. 58, p. 73-92, nov. 2000.

SILVA, Alexandre Rocha da; TELLES, Marcio. Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol. *Imagofagia*: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, n. 5, 2012. Disponível em: <ow.ly/6p57306CT0l>. Acesso em: 25 ago. 2016.

SILVA, Thiago Moreira Melo e. A presença das Ligas Camponesas na região Nordeste. In: ENCONTRO NACIONAL DE GEOGRAFIA AGRÁRIA, 19., 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da FFLCH da USP, 2009, p. 1-29. Disponível em: <ow.ly/YdFI306Dc99>. Acesso em: 20 ago. 2016.

STEDILE, João Pedro (org). *A questão agrária no Brasil: História e natureza das Ligas Camponesas - 1954-1964*. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

TRINDADE, Alexandro Dantas. A emergência da ideia de "América Latina" no pensamento cinematográfico brasileiro. *Lua Nova*, São Paulo, n. 92, p. 105-143, 2014.

VASCONCELLOS, Gilberto F. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: SENAC, 2001.

VIANA, Irma. Da estética da fome a *esztetyka* do sonho: trajetória artístico-intelectual glauberiana. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 38., 2014, Caxambu-MG. *Anais...* São Paulo: ANPOCS, 2014. Disponível em: <ow.ly/rREE306Dch8>. Acesso em: 20 ago. 2016.

VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. *O cangaço no cinema brasileiro*. 2007. 418 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

WOLKMER, Antonio Carlos. *Pluralismo jurídico*: fundamentos de uma nova cultura no direito. 3. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 2001.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 1.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. Drama. DVD (125 min.). Preto e branco.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1969. Drama. DVD (95 min.). Colorido.